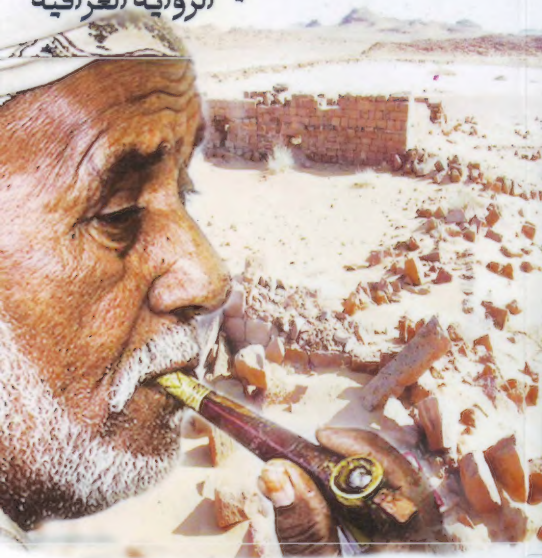


د. عالية خليل ابراهيم

# الشخصية الجنوية

في الرواية العراقية



اسم الكتاب: شخصية جنوية في الأدب العراقي

الكتابة: عالية خليل ابراهيم

عدد الصفحات: ٤٣٦ صفحة

التقريب: ٢١,٧ \* ١٤

٢٥٠ / ١٧ - ٢٠١٧ م - ١٤٣٩ هـ



© جميع الحقوق محفوظة للدار ملون الجديدة

للنشر والترجمة

©Copy Rights New Dalmoun

سورية - دمشق - ص.ب ٢٢٩١

هاتف: +٩٦٣١١٣٤٤٤٣٦٩

+٩٦٣٩٣٠٧٠٠٤٤٣

+٩٦٣٩٤٤٢٠٢٢٨٠

البريد الإلكتروني: [newdalmoun@gmail.com](mailto:newdalmoun@gmail.com)

الموقع الإلكتروني: [www.newdalmoun.com](http://www.newdalmoun.com)

الإخراج وتصميم الغلاف رسم اسكنبر

لا يجوز نقل أو هيكلي أو ترجمة أي جزء من هذا الكتاب  
بأية وسيلة كانت دون إذن خطي مسبق من الناشر

**New Dalmoun**  
Book Publishing

د. عالية خليل إبراهيم

الشخصية الجنوبية  
في  
الرواية العراقية

دراسة "سوسيو نصية"

في  
رواية الأنا الجنوبية

(١٩٩٠-٢٠١٠)

## الإهداء

كم تبقي من طفولتنا؟  
جنوننا الذي كان  
طرقاً نتشوق غبارها ولهمين  
وصدى صوت أب يعبق في الأرجاء  
ما الذي بقي من وهج أمانينا؟  
وطن نتعثر في وحله  
وآخر نرسمه في الأفق  
حزن أم غادرناه ولما يزل  
أماناً وضياء

إلى باسم خليل  
العوادي



- تعرفين يا أمل ..... كيف تبدو البساتين عندنا في البصرة, قرى أبي الخصيب  
خصوصاً، عندما يهطل المطر؟
- لا كيف تبدو؟
- حزينه ... مثل أهالي الجنوب ...

أشواق طائر الليل  
"مهدي عيسى الصقر"

## المقدمة:

نهضت النظرية الأدبية مابعد الحداثيّة بإعادة ترتيب علاقة الذات بالموضوع، في مختلف الخطابات اللغوية، ومنها السرديات، وبشكل لا يَرَجَحُ أحدهما على الآخر، في الدراسات الأدبية والنقدية مثلما أمتست لذلك المناهج الذاتيّة حينما أقصت الموضوع، والموضوعية التي مهتت لإقصاء الذات وأوجدت تراجعاً في تناول الشخصية الروائيّة في الدراسات الأدبية بدعوى التقليديّة الإجرائيّة تارة، أو عدم ضبط المصطلح بين حقول تخصصية مختلفة، منها النفسية والاجتماعية والدرامية والأدبية تارة أخرى.

ومع ظهور مجموعة من المفكرين والنقاد الذين أعادوا طرح سؤال الهوية الذاتيّة في الخطاب السردى بموازاة أهمية البنية والنسق الموضوعيين، من ضمنهم الفرنسي "بول ريكور" في تنظيراته عن الهوية السردية، وكان الناقد "أمبرتو إيكو" قد درس الشخصية السردية وفق الأبنس التداولية للخطاب، وقدم الفرنسي "فانسون جوف" أطروحة مهمة عن قراءة الشخصية الروائيّة في ضوء نظرية التلقي، فضلاً عن تنظيرات "جان كلود كوكي" عن سيموطيقا الذات، و"جاك فونتاني" في طروحاته عن سيميائيات الأهواء، أما رائد الدراسة النفسية للسرد الروائي "أج غريماس" مؤسس نظرية الفواعل السردية فقد أعاد النظر في نهاية حياته في حتمية البنية المغلقة وأخذ يتحدث عن واجب السيميائيات السردية في إجلاء العطور الهوية للنص السردى.

هذه التوجهات فتحت أمام الدارسين آفاقاً جديدة لتجاوز تعسف المناهج خاصة إذا طرحت أسئلة إشكالية عن الموضوع ومنها علاقة الشخصية بالأصل الجغرافي. وهو السؤال المطروح في هذا البحث "الشخصية الجنوبية في الرواية العراقية". ولذلك فإن ممارسة عبور حدود المنهج الصارم ستكون مغامرة بحثية أكثر فاعلية في تناول الموضوع ذات المضمون الاجتماعي، مع عدم التغاضي عن أهمية السرد بوصفه فضاءاً للتمثيل وإنتاج الدلالة يؤسس لغته الخاصة من اللغة ذاتها، فالدراسة النصية تمثل غاية للنقد لاتقل أهمية عن التحليل الموسيولوجي للخطاب.

قد يتوآشج البعد الإجمالي للبحث مع التوجهات الموسيوقنصية الباختيئية - والموسيوسيمائية الهاموينية<sup>١</sup> نسبة إلى فيليب هامون<sup>٢</sup> في تناول الشخصية الروائية، بيد أن هذا التوآشج لا يعني التطابق التام ولا ينقض كلمتي السابقة القائلة بضرورة أن يكون لدراسة الشخصية طريقة خاصة في التناول تشغل على حدود المناهج وتكون عابرة لها في الوقت ذاته.

وبما أن موضوع "شخصية الجنوبي في الرواية" ممتدة التناول في الخطاب السردى العراقى منذ النشأة في عشرينيات القرن الماضى وحتى الوقت الراهن لذا وجب تحديد الحقبة الزمنية للدراسة وهى "١٩٩٠-٢٠١٠"، حيث تميّز هذان العقدان من الزمن بكونهما أكثر عقدين شهدا عصفاً سياسياً في تاريخ العراق المعاصر من جهة، وتطوراً في تقنيات وأساليب كتابة الرواية

العالمية بمختلف توصيفاتها، وتأثر الرواية العراقية بموجات التجديد تلك من جهة أخرى .

أما الروايات المدروسة، فهي عينة قصدية، اعتمدت مبدأ التصنيف الروائي لمقاربة الموضوعة، الذي يشمل أولاً: التصنيف الموضوعي مثل رواية ريفية، رواية المدينة، رواية الحرب، رواية الداخل، رواية المنفى، وثانياً: التصنيف الفني مثل رواية واقعية، رواية درامية رواية ميثا سردية، رواية تجريبية، رواية السيرة الذاتية، وقد انتقيت لكل صنف رواية أو اثنتين، ومجموع العينة خمس وثلاثون رواية.

انظمت البحث بعبء تمهيدية عن جنوب العراق، أهميته الحضارية وحدوده الجغرافية ومن ثم رؤية استرجاعية للرواية العراقية منذ التأسيس إلى الحقبة المختارة ، وكيف نظرت تلك الروايات لمشكلة الجنوب وشخصية الجنوبي؟ وقد فسرت في التمهيد ما الذي أعنيه برواية الجنوب أو على الأصح رواية الأنا الجنوبية؟ وهو مصطلح مجترح قابل للتداول والتأويل والنقض.

بعد التمهيد جاءت فصول الدراسة ومباحثها وكما هو مبين في فهرست الموضوعات.

إن دراسة الشخصية الروائية بالتعاشق مع الأمكنة التي تحتويها يطرح أسئلة عدة عن أصول تلك العلاقة وحيثياتها خطاباً سردياً تارةً، ونسقاً مرجعياً تارةً أخرى، هذا ما حاولت هذه الدراسة النهوض به، وإن هي اكتفت بالأسئلة والفرضيات ولم تشرع

بالتفكير والتفكير لأسس تلك العلاقة فهذا حسبها وما توصلت إليه؛  
وللمتقين نور فاعلي مهمّ ينهضون به لاستكمال خطة البحث.

## التمهيد: جنوب العراق، حضارة ورواية

### ١. جنوب الحضارة

من أكثر المصطلحات الجغرافية المنازحة عن دلالتها الأصل إلى دلالات أخرى موازية، سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية مصطلح "الجنوب" فمنذ أن باشرت دول أوروبا الغربية تقسيمها المتداول للكرة الأرضية إلى شمال وجنوب والذي شطر العالم بين دائرتي عرض شمالية متطورة "العالم الأول" وأخرى جنوبية متخلفة "دول العالم الثالث"<sup>(١)</sup>، والمصطلح أخذ يترسخ شيئاً فشيئاً بوصفه مرادفاً للتخلف والفقر والإقصاء والتهميش، فقد أصبح المفهوم ذا محمول استعاري وليس مرجعياً، مثله مثل جميع المصطلحات الإستعارية يستعصي على التحديد الدقيق.

وقد تعدّى توظيفه المحافل الدولية إلى الواقع القاري ثم الإقليمي ومن بعد ذلك المحلي داخل الدولة الواحدة، فالكثير من البلدان أخذت تعتم مفهوم التمييز بين شمالها وجنوبها اجتماعياً وثقافياً وبالأخص الدول التي تفتقر إلى السلم الأهلي وتعزيز ثقافة المواطنة وقبول الآخر ومنها دول المنطقة العربية.

العراق من الدول التي تفاقمت فيها مشكلة الجنوب منذ السيطرة العثمانية والثورات المستمرة للقبائل ضد السلطة المحتلة، وصولاً إلى الإحتلال البريطاني والثورة العراقية الكبرى ضد وجوده ثورة

(١) في بحث عنوانه "الشمال والجنوب" الدلالة الجغرافية والاستخدام الدولي المعاصر للباحث، مصطفى محمد علي، ذكر أن هذا التقسيم ظهر للمرة الأولى سنة ١٩٧٠ بعد تقرير أعده المستشار الألماني "ويلي برانت"، ظهرت فيه خريطة العالم يمر عليها الخط المقسم من الغرب إلى الشرق محاذياً في غالبه دائرة عرض ٣٠ درجة شمالاً، ٤١٠.

العشرين" وتأسيس الدولة العراقية الحديثة سنة ١٩٢١ وما بعدها<sup>(١)</sup>، والجنوبيون يعانون أنواع الظلم والإقصاء والعنت وانتهاك الحقوق على أيدي السلطات الحاكمة المتعاقبة وبشكل وصل ذروته إلى القتل والإبادة الجماعية التي شنها النظام البائد ضد الجنوبيين أثناء انتفاضة ١٩٩١<sup>(٢)</sup> بعد حرب الخليج الثانية.

عقدة الجنوب التي تُعدّ من المشاكل السياسية الجذرية المستعصية على الحل طوال عقود من الزمن وللوقت الراهن في الدولة العراقية قد ألقت بمحملاتها الشائكة في الخطابات الثقافية المختلفة ومنها الخطاب الروائي. وقبل الخوض في تناول الرواية لهذه الموضوعة تقتضي الإشارة إلى الأهمية الحضارية التي شكّلها جنوب العراق في تاريخ البشرية، والإحاطة بحدوده الجغرافية والتي من الممكن في ضوءها تحديد سمات الشخصية التي تعيش ضمنها.

جنوب العراق من أقدم بقاع الأرض التي شهدت تطوراً حضارياً لم تشهد بقعة أخرى في العالم، حيث نشأت هنالك الحضارة السومرية العريقة "إن أخبار هذه الحضارة وصلت إلى الأجيال اللاحقة من خلال الآثار المادية والكتابة المسمارية التي اخترعت في حوالي ٣٤٠٠-٣٢٠٠ ق.م"<sup>(٣)</sup>، والحضارة البابلية والتي عرفت بتنظيم الشؤون الإدارية للدولة وتشريع القوانين.

(١) ينظر على سبيل المثال شيوخ وعشار المتفق، علي ناصر الشمري، ٢٣.

(٢) في كل مرة سترد فيها كلمة "النظام البائد" في البحث أعني بها نظام حزب البعث العربي الاشتراكي الذي حكم العراق للفترة ما بين ١٩٦٨-٢٠٠٣.

(٣) مختصر تاريخ العراق، علي شحيلات، عبد العزيز النليس الحملاتي، ج١، ص ١٠٧.

وتذكر المصادر إن تسمية العراق بحدّ ذاتها تشير إلى الجنوب "إيراك" ومعناها البلاد السفلى، وهي تعني الجنوب، وكان العرب يسمون السهل الرسوبي بأرض السواد وأتسع مدلول كلمة السواد حتى صارت هي العراق".<sup>(١)</sup>

لقد قسّم البلدانّيون والجغرافيون أرض بلاد الرافدين إلى منطقتين هما المنطقة الجنوبية ويسمونها العراق والمنطقة الشمالية ويسمونها الجزيرة، أما بعد الفتح الإسلامي فقد أصبح شمال العراق يسمى بالجزيرة وجنوبه أرض السواد.<sup>(٢)</sup>

السهل الرسوبي الممتد بين النهرين من الشمال إلى الجنوب هو الأساس الذي من الممكن تمييز الجنوب جغرافياً ضمن امتداده، يقول المستشرق المتخصص في تاريخ العراق "جورج رو" عن مسار نهري دجلة والفرات "يمكن تقسيم هيئة المسار العام لهذين النهرين إلى قسمين يفصل بينهما خط هيث - سامراء إلى الشمال من هذا الخط تتّسم وديان النهرين بعمق أكبر.. وإلى الجنوب من تلك الخط ينفّث وادي النهرين ليكوّن سهلاً رسوبياً فسيحاً يدعى "بدلتا النهرين" ويبدأ الجريان ببطء بسبب قلّة انحدار واديهما ويلتويان كثيراً مكونين أنهاراً فرعية عديدة".<sup>(٣)</sup>، فحدود المنطقة الجنوبية تمتدّ بانحدار مجرى النهرين جنوباً نحو السهل الرسوبي مكوناً دلتا نشأت على ضفتيه مدن عديدة وهي ما يطلق عليها مدن دلتا وادي الرافدين.

(١) موسوعة الملائك العراقية، سليم مطر وآخرون، ٢١.

(٢) ينظر مختصر تاريخ العراق، ٢٦- ٢٧.

(٣) العراق القديم، جورج رويت، حسين علوان حسين، ٢٥.



يذكر التحديد ذاته في الكتب المنهجية الجغرافية، فالسهل الرسوبي " يمتد على شكل مستطيل طوله ٦٥٠ كم وعرضه ٣٠ - ٣٥ كم باتجاه شمالي غربي - جنوبي شرقي محتلاً حوالي ٥/١ مساحة العراق، ويمتد بين مدينتي سامراء على نهر بجلة وهيث على نهر الفرات من جهة الشمال إلى الخليج العربي جنوباً.<sup>(١)</sup>

وبحسب ما ذكر تكون المدن الجنوبية هي " البصرة، الناصرية، العمارة، السماوة، الديوانية، النجف، كربلاء، الحلة، الكوت، بعقوبة ومن ضمنها مدينة بغداد، لكن من غير الممكن عدّ العاصمة وهي المركز السياسي والإقتصادي والثقافي مع المدن الجنوبية التي تعدّ هامشاً بالمقارنة مع المركز الذي غالباً ما كان معادياً وطارداً للجنوبي، فحيث يتقاطع التقسيم الثقافي مع الجغرافي يؤخذ بالأول لعلاقته الوطيدة بالدراسة الأدبية مع الأهمية الكبيرة للثاني، والأرجح في المقاربة الأخذ بالإثنين معاً.

أما التقسيمات الإدارية للمناطق والتي تُعتمد في الدوائر البلدية والتخطيط العمراني، وفيها يقسم العراق على ثلاث مناطق جنوب ووسط وشمال، بحسب المساحة الكلية للبلد، وتحدد مدن الجنوب "البصرة، ناصرية، عمارة، سماوة"<sup>(٢)</sup> فهي تقسيمات لأغراض التنظيم الإداري، ولا تلزم الباحث بالأخذ بها أساساً للتصنيف لاسيماً وأن المدن التسعة المذكورة تتميز بتجانس اجتماعي من حيث أنظمة السلطة والقراية والعائلة، ويتجانس

(١) الأساس في جغرافية العراق الطبيعية والبشرية، مجموعة من الكتاب، ٣٠.

(٢) كانت التقسيمات قبل الحرب العالمية الثانية تقول بأن العراق ثلاث ولايات "ولاية بغداد، ولاية البصرة، ولاية الموصل"، موسوعة المدائن العراقية، ١٣.

اقتصادي من حيث قوة العمل ووسائل الإنتاج، والأهم من ذلك هو التجانس الديني والإثني فكما هو معروف فإن أغلب سكان هذه المدن هم من المسلمين المعتنقين للمذهب الشيعي باستثناء محافظات البصرة وذي قار وبابل إذ تتواجد تجمعات سنية في مناطق الزبير وأبسي الخصيب ومدينة الناصرية وشمال محافظة بابل.<sup>(١)</sup>

وقد كان الجنوب موطن التعايش فقد تأخمت على أرضه أقليات إثنية دينية وقومية مختلفة في العصور السابقة وحتى بداية القرن العشرين، لكنها انقرضت أو كادت بحلول منتصفه<sup>(٢)</sup>، بسبب سياسة التفرقة التي انتهجتها السلطات ضد مواطنيها الأقليات منهم والأكثرية على حدٍّ سواء.

وبما أن مدن الجنوب تقع على ضفاف نهرين مختلفين هما دجلة والفرات، ولأنَّ الماء يعدّ عنصراً أساسياً من عناصر خلق الحياة والإنسان، فمعرض لما ذكره بعض الباحثين والذين ميّزوا فيه بين سمات الشخصية الدجلوية عن نظيرتها الفراتية بناءً على طبيعة سمات النهرين، فسبب غزارة مياه نهر دجلة ومرعة جريانه وكثرة فيضاناته ذلك ما جعل الساكنين حول دجلة أكثر عقلانية

<sup>(١)</sup> ينظر التشيع في العراق، رسول جعفريان، ٣٩ ويكيبيديا الموسوعة الحرة، جنوب العراق.

<sup>(٢)</sup> ينظر كتاب "واقع مشكلات الإثنيات والأقليات في العراق" مجموعة من الباحثين (٦٤-٦٧)، وفي الكتاب كلام عن كيفية تشكيل الدولة العراقية الناشئة على أسس إثنية وطبقية (٦٧-٧٩) .

وواقعية في التعامل مع المعطيات الطبيعية، وصار خضوعهم لهيمنة السلطة يبدو حاجة أكثر منه خياراً أنطولوجياً<sup>(١)</sup>.

أما الشخصية الفراتية فهي الأكثر ثباتاً ومقاومة للتغيير يميزها "الإسترخاء الذي يهيؤه الفرات للسالكين حوله قادم إلى الحلم الذي حثّم على الشخصية الفراتية أن تكون يوتوبية وغير منتمة لنظام سياسي محدّد عبر توخّي بناء خيالي يتأسّس على ركّام اليوتوبيا والإحتماء بالإحتمال والتمرد"<sup>(٢)</sup>، لاشكّ أنّ هذه الطروحات تضيف للمعرفة بالشخصية العراقية بشكل عام والجنوبية تحديداً إلا أنّه ينبغي الإحتراز من الأخذ بنتائج تلك التصنيفات لأن الآراء تبقى نسبية لاسيّما إذا علّم أنّ كثرة التفرّعات والروافد الصغيرة على النهرين تجعل من مدن وقرى المحافظات الجنوبية تقع أحدها على نهر دجلة والأخرى على نهر الفرات<sup>(٣)</sup>، فالقول: بأن هنالك شخصية دجلوية وأخرى فراتية يبقى ضمن دائرة الافتراض، وأنّ ما يجمع إنسان هذين النهرين أكثر بكثير مما يفرقهما، يقول رو: "إنّ سهل وادي الرافدين استمرّ يحوم على الدوام بين الصحراء والهور، ويعتقد أنّ هذين الخطرين بما يخلّقان من شكّ وخوف من المجهول

(١) الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي، ناجي عباس مطر، ٢١١، والكاتب ينقل عن باحث آخر هو "شاكّر شاهين" في كتابه "العقل في المجتمع العراقي". وينقل أيضاً عن "أحمد سوسة" في كتابه "الري والحضارة في وادي الرافدين"، ٢١١-٢١٤.

(٢) المصدر نفسه، ٢١١.

(٣) مثال على ذلك محافظة الناصرية والتي يقع مركزها ضمن امتداد نهر الفرات، وبعض مناطقها الأخرى مثل الشطرة والغراف فتقعان على نهر الغراف وهو من روافد نهر دجلة.

هما سرّ تلك التناؤم المتأصل الذي يميّز فلسفة سكان وادي  
الرافدين<sup>(١)</sup>.

عُرف سكان جنوب العراق باسم "الشروكية" أو "الشراكوة"،  
تُطلق هذه التسمية على الجنوبيين عامةً، وتحديدًا على سكان  
أقاصي الجنوب منهم، وقد أُطلقت على سكان الضفة الشرقية  
لمدينة بغداد والذين نزحوا بداية القرن العشرين من أهوار الجنوب  
إلى العاصمة، ولم تكن التسمية تحمل دلالة ازدرائية بدايةً فهي قد  
تشير إلى جهة الشرق ونسبة الإنسان للمكان معروف في جميع  
الثقافات، ويُعتقد أن أصل الكلمة جملةً مركبة من كلمتين شرو -  
كين وتعني المواطن الأصلي في اللغة السومرية، ويعتبر الملك  
سرجون الأكادي واسمه "شروكين" هو أول حاكم يوحد العراق  
وأقوام الجزيرة العربية<sup>(٢)</sup>.

بعد هذه اللحمة عن جنوب العراق جغرافياً وحضارياً، أعوذ  
لطرح موضوع الجنوب في الرواية العراقية.

## ٢. جنوب الرواية

إن جدلية العلاقة بين الواقع التاريخي والتخيّل الروائي تجد  
تمثّلها الأهم مع الأحداث الفاصلة في حياة الشعوب، فقد كان  
الحدث الفاصل في حياة الشعب العراقي في بداية القرن العشرين  
هو الإحتلال البريطاني وما أعقبه من رفض لهذا التواجد تمثّل في

(١) العراق القديم، ٢٧.

(٢) ينظر الذات الجريحة، سليم مطر/ ٧٨.

الثورة الكبرى ١٩٢٠، وكان الجنوبي هو المفجر لها حيث انطلقت شرارتها من مدن الفرات الأوسط، ونتيجة لهذه الثورة أعلن الاستقلال وأسست الدولة الناشئة ووضع لها دستور وعُيّن لها ملك.

رافق إعلان بريطانيا الإنتداب على العراق بداية تبلور فكرتين رئيسيتين أصبحتا فيما بعد موضوعتين مهمتين في التداول الروائي هما:

أولاً: تشكّل مفهوم هوية المكان "الوطن" متلازماً مع تنامي هوية "الأنا" القومية المستقلة.

ثانياً: وذلك ما توضح من خلال المطالبة باستقلال العراق بوصفه دولة عربية ذات سيادة غير خاضعة لسيطرة الآخر "الأجنبي"، إن تنامي الشعور بال شخصية الوطنية حفّز الاهتمام بالأفكار والآداب والفنون وبذلك نشأت الرواية خطاباً أدبياً وثقافياً يغذي وينير تلك المفاهيم.

ذلك ما يؤكده الدكتور "عبد الإله أحمد" في كتابه "نشأة القصة العراقية"، فيقول: "كان نتيجة لهذا الإحتلال أن ازداد إحساس العراقيين بتخلفهم ومسوء واقعهم وضرورة تغيير هذا الواقع، وقد تمثّل هذا الإحساس في تعاظم المشاعر الوطنية التي أخذت تتّجه إلى الدعوة للإستقلال، التي وجدت تعبيراً لها في ثورة العشرين، وفي هذا الإنتفاع الكبير إلى القراءة والتأليف"<sup>(١)</sup>.

(١) نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨-١٩٣٩، عبد الإله أحمد، ٣٨.

كُتبت الرواية العراقية الأولى "جلال خالد" لمحمود أحمد السيد في خضم تلك التحولات، وقد كانت حقوق الفلاحين وعلاقتهم بالإقطاع وبالحوكمة الناشئة وعلاقات العشائر مع بعضها الموضوع الرئيسة فيها، فالبطل "جلال خالد" المقيم في الهند التي تشبه أوضاعها العراق كثيراً في ذلك الوقت، كان يتبادل رسائل مع صديق له يدعى "أحمد مجاهد" يسكن في قرى الفرات الأوسط ويعايش مشاكل الفلاحين السياسية والاجتماعية هناك على شاطئ الفرات الواغل في البادية قرية لا يفيدك ذكر اسمها، فقيرة متواضعة تقيم على مقربة منها قبيلة ذات بأس تستضعفها وترى شأنها حقيراً كما تستضعف القبائل الأخرى لأنها لا تماثلها في أخلاقها".<sup>(١)</sup>

يؤكد المقتبس أن إشكالية الجنوب كونه هامشاً سياسياً واجتماعياً قد استأثرت باهتمام الرواية منذ بداياتها وبشكل واضح مع النص الأول. ولأن البادية والريف الأصل الذي نشأت عنهما المدينة الجنوبية لذا جاعت الشخصية الريفية، ونزاعات العشائر، العادات والتقاليد، وحقوق الفلاحين موضوعات مفضلة للرواية العراقية بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي.<sup>(٢)</sup>

وتعدّ ربايعة الكاتب "شمران الياسري" المعروفة برياعية "أبو كاطع"، المتشكلة من أربعة أجزاء وعناوينها هي "الزناد، بلاشوش

(١) مقطع من الرواية نقلاً عن كتاب "إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، ٣٩.

(٢) ينظر الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله، ١٢.

الحنيا، غنم الشيوخ، فلوس أحمد<sup>(١)</sup>، من المدونات المهمة التي ضمّت بين دفتيها الحياة الإجتماعية والسياسية للأرياف الجنوبية ولما عاشته من أحداث وتقلّبات منذ نشأة الدولة الملكية وحتى ثورة تموز ١٩٥٨ وإقرار النظام الجمهوري، نشأ أبو كاطع فلاحاً ريفياً ثم تَقَف نفسه وتَبَنَّى الفكر "الشيوعي" وأخذ ينتقد البيئة الريفية وفق هذا المنظور الأيديولوجي ومن خلال شخصيات مثّلت الواقع منها، شخصية الإقطاعي سعدون وأبنائه، والفلاح الطيب خلف، والثائر حسين، والراعي أحمد أبو البيئه، وغيرها من الشخصيات. وقد وصف الروائي "غائب طعمة فرمان" هذه الرباعية بالقول: "إن فصلاً مهماً من تاريخ العراق السياسي كان سيبقى غير مكتوب، ولربما مجهولاً بما في ذلك التراث الشعبي لولا موهبة أبو كاطع الذي امتلك أدوات تصويرية وقدرات تخيلية لالتقاط واقع الريف العراقي".<sup>(٢)</sup>

إن فضاء الريف وعلى تخومه البادية والذي يغطي مساحة واسعة من الجنوب خلق تلك العلاقة الوطيدة بين المجتمع الريفي ونظيره الجنوبي، الرواية العراقية بطبيعة نشأتها مثّلت ذلك الواقع المتشكّل على تخوم الهامش، وكانت المعترك وساحة الجدل المحتملة لتلمس جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان من جهة ومفهوم الدولة الحديثة من جهة أخرى، أما المدينة الجنوبية فقد

<sup>(١)</sup> صدر الجزء الأول منها ضمن منشورات مجلة الثقافة الجديدة ١٩٧٢ أما الجزء الأخير فقد نشر في لبنان بعد وفاة المؤلف ١٩٨٣ ولم يصل إلى العراق إلا بعد ٢٠٠٣، يظهر كتاب "أبو كاطع نهر العراق الرابع"، إحسان شمرون الياسري، ٤٧.

<sup>(٢)</sup> كتاب أبو كاطع، ٨٥.

بقيت في الظل من التناول الروائي وربما يكون ذلك بسبب حداثة نشأتها آنذاك<sup>(١)</sup>.

مثلت روايات "عبد الرحمن مجيد الربيعي" بدايةً من "الوشم" وما بعدها تلك النقلة من فضاء الريف إلى معترك المدينة الجديدة حيث تعيش شخصية البطل "كريم الناصري" صراعاتٍ وهموماً أخرى لم تعدها الشخصية الريفية من قبل وإن كانت بعض تلك الصراعات تعود إلى تأثير ثقافة القرية فيها، فالناصرية المدينة التي شهدت أبرز من غيرها استقطاباً إجتماعياً حاداً خاصةً وأن الإقطاع في العصر الملكي تسبّب في تهجير أفواج من الفلاحين إلى المدينة لكي يعملوا حُمّالين في ظلّ نوعٍ جديدٍ من الشقاء والاستلاب، هذه المدينة وجدت صورتها إيمان ظروف الاستغلال الملكي واستئساد الإقطاع في نتاج عبد الرحمن<sup>(٢)</sup>.

في خضمّ ذلك الاستقطاب الجديد برزت المدينة الجنوبية للوجود بجميع تناقضاتها بما تمثّله من ثقل اقتصادي بعد اكتشاف النفط، وآخر سياسي بعد تأسيس الأحزاب السياسية ويزور دور أبناء الجنوب في تبنيها وإدارتها. نتيجة لذلك أثّرت في الرواية إشكالية الأنا والآخر "السلطة" تأكيداً لطموح الجنوبي في تجاوز دائرة التهميش ونفض الرداء الريفى عن شخصيته بمحاولة طرق باب العاصمة والتأثير في بنيتها سياسياً وثقافياً.

---

(١) أغلب مدن الجنوب أسست في نهاية القرن التاسع عشر مثلاً مدينة الناصرية أسست سنة ١٨٦٩، ومدينة الديوانية سنة ١٨٥٨، ينظر موسوعة المدائن العراقية، ٢٠٧.

(٢) عبد الرحمن مجيد الربيعي روايات، مجموعة من المؤلفين، النص لمحسن الموسوي في قراءته لرواية الوشم، ٣٦.



كان الوضع السياسي العراقي في نهاية الستينيات محكوماً بدائرة الإستقطاب العربي وليس العراقي حصراً، والمتمثل في فشل الأنظمة العسكرية الفاشية في قيادة الشعوب العربية إلى تحقيق مفهوم الدولة المدنية العادلة أو تحقيق التنمية الإقتصادية، لذلك ظهرت صورة الجنوبي في روايات "عبد الرحمن الربيعي" ليس المهموم بقضايا بيئته ومجتمعه فحسب وإنما بقضايا المحيط العربي بل والعالم بأجمعه.

وقد كانت جذلية المكان العراقي بين المركز المتمثل بالعاصمة والهامش "المدن الجنوبية" ومقاربة نور الفضاء المدني في تشكيل وعي مغاير للشخصية القائمة من الهامش موضوعة رئيسة طرحتها رواية "الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي، هذه الرواية المهمة التي فضاؤها العاصمة والتي قاربت مجموعة الإزهاصات السياسية والإجتماعية للمجتمع المدني العراقي لم تتجاوز مسألة أهمية الهامش في بلورة ثقافة أبناء العاصمة، أحداث الرواية أشمل من أية أحداث تقع بين أفراد أسرة أو تلميحات عن تأثير الوسط الإجتماعي على الأشخاص، فالأحداث تطبيق لمعنى فكري أفرزته الحياة بصخبها وتناقضاتها، وفي تركيبة أسرية - إجتماعية منحدر من الريف الجنوبي - الأوسط وممتدة وظيفية وسكناً إلى الشمال، ومستقرة في بغداد الأكم والمخاض".<sup>(١)</sup>

<sup>(١)</sup> إشكالية المكان في النص الروائي، ياسين نصير، ٥٣.

رواية "كانت السماء زرقاء" للكويتي "إسماعيل فهد إسماعيل" والتي كتبها حين كان مقيماً في البصرة تُعدّ من الروايات التي تناولت المدينة الجنوبية حديثة النشأة، فقد طرحت مشاكل الجنوبي ومواجهته لحياة صاخبة مليئة بالوساوس والتناقضات والمتغيرات والمختلفة كلياً عن الحياة الريفية البسيطة<sup>(١)</sup>.

وكانت الشخصية الرئيسية في رواية "وليمة لأعشاب البحر" للروائي السوري "حيدر حيدر" جنوبية من محافظة النجف تبنّت أفكار الحزب الشيوعي ونتيجة لذلك اعتُقلت من قبل السلطة الحاكمة عُذبت وطُردت وقد اضطرت للسفر إلى الجزائر حيث تدور أحداث الرواية هناك.

في الثمانينيات الحقبة القاتمة بحريها الطويلة وكتبها غير المسبوق للحريات كُتبت في أثنائها روايات تحاكي الفضاء والشخصيات الجنوبية، منها روايات الحرب التعبوية المؤيدة لحرب النظام ضد إيران، رواية "أقصى الجنوب" التي سيتطرق البحث لمقاربتها تُعدّ من جملة تلك الروايات.

في نهاية القرن العشرين وفي العقد الأخير منه "حقبة التسعينات" رجع العراق يعيش زمن البدايات مرة أخرى؟!، فقد عبرت حربان مدمرتان على الجسد الجنوبي، وقد خربت البنية التحتية الإقتصادية للبلد وأعانتاه إلى الوراء ثمانين عاماً، أما النظام السياسي فقد طغى واستبدّ وانتهك حقوق الشعب العراقي

---

(١) ينظر القاص والواقع، عن الرواية ١٨١-١٩٠.

وبشكل غير مسبوق قبل ذلك، وكان للجنوبيين النصيب الأكبر من تلك الانتهاكات المتواصلة.

كان العراق بعد حرب الخليج الثانية على موعد مع تدخل أجنبي آخر في شؤونه السياسية، وثورة شعبية ثانية لمواجهة الظلم والاستبداد، استبداد النظام القمعي من جهة، والدول المتحالفة التي استهدفت العراق وشعبه بجمع ما يمثله من إرث حضاري وثقافي ضارب في جذور التاريخ من جهة أخرى، فكانت انتفاضة الجنوب والشمال سنة ١٩٩١، وجاءت ردة فعل النظام هي الأكثر قسوة وعنفاً وتكيداً بالنار والمعارضين، وقد جرت حملات ثقافية شعواء للتشكيك في هوية أبناء الجنوب والنيل من عروبتهم، ومنها المقالات التي كتبها السكرتير الصحفي لصدام وقتها "عبد الجبار محسن" ونشرت في جريدة الجمهورية التي تديرها السلطة.

وبالعطف على كلام الناقد "عبد الإله أحمد" المذكور سابقاً من الممكن القول إن هذه الأحداث الجسام قد جعلت الرواية العراقية على أعتاب مرحلة جديدة أخرى كتلك التي جاءت في عشرينات القرن الماضي.

وللروائي "محمد خضير" رأي في هذا الشأن جاء فيه "إن مرحلة قطيعة التغيير الروائية سبقت مرحلة التغيير السياسي، وعلى وجه التحديد فإن العام ١٩٩١ هو العام المفصلي الذي بشر بنشوء تلك الحساسية النوعية والمعرفية، قراءة نماذج مغايرة وجديدة من

الروايات ونظريات السرد العالمية، وبداية فعلية لظاهرة الهجرة أو  
النفى الألبني".<sup>(١)</sup>

فقد كانت مرحلة التسعينات إيذاناً بمرحلة جديدة من المتغيرات،  
أحدها سيامي متمثل بالثورة الشعبية التي أعادت للجنوبيين  
الشعور بهويتهم الإثنية والثقافية المشتركة وضرورة تلاحمهم ضد  
النظام الحاكم، أما المتغيران الآخران فهما فتيان وقد تمثلاً باشتغال  
الروائيين العرب والعراقيين على أحدث التقنيات الروائية المقترحة  
من قبل تيارات ما بعد الحداثة أولاً ونضوج موضوع الإغتراب  
الثقافي للعراقيين المهاجرين الذي تمثّل في تبلور تجربة روايات  
المنفى ثانياً. تلك المتغيرات كانت بمثابة المحرّض لانعطاف فنية  
وثقافية في الخطاب الروائي العراقي بدأت منذ التسعينات واستمرت  
إلى مرحلة ما بعد التغيير سنة ٢٠٠٣ .

"رواية الأنسا الجنوبية" المفهوم الذي يضطلع هذا البحث  
باجتراحه يتضمّن ومن ثم يتجاوز الرواية التي تقارب شخصيات  
وفضاءات جنوبية أو تتحدث عن إحداها باستخدام نسق الذاكرة  
وآليات اشتغالها، وتتجاوز أيضاً تلك الرواية التي يكون مؤلفها  
ومتلقيها جنوبيان يشتركان في أفق تجربة تاريخية واحدة وإن شكل  
المرسل والمرسل إليه قطبي العملية التأويلية للبرسالية الألبنية في  
حقبة تاريخية محدّدة .

رواية الجنوب تتأتمس على ما سبق وتتجاوزه إلى كونها تمثّل  
الروايات التي تتضمن أيديولوجيا أو رؤية للعالم منحازة للجنوبيين

(١) رواية التغيير في العراق، محمد خضير، جريدة الصباح ٢٣ حزيران ٢٠١٣ العدد ٢٨٥٢.

ومدافعة عن حقوقهم السياسية بمواجهة الآخر سواء كان ذلك الآخر سلطة سياسية أم عدواً خارجياً<sup>(١)</sup>.

---

(١) في مصطلحي "الأبولوجيا ورؤية للعالم" يراجع للفصل الرابع من البحث.

## الفصل الأول

دلالات التسمية، وتلفظ الشخصية

### مخل نظري: الوحدات الدلالية العمودية للشخصية:

اضطلع الشكلايون الروس ومن تلاهم من المنظرين البنيويين بتأسيس النظرية الأدبية الحديثة، وقد توافقوا على رفض المفهوم التقليدي للشخصية في كونها تمثل الشخص البشري وكيانه النفسي، واستبدالها بشخصية أخرى متشكلة ضمن سيرورة المحكي قوامها الأبعاد الوصفية والتصنيفية والبنائية، وقد أرمى "فلايمير بروب" في كتابه "مورفولوجية الخرافة" دعائم المنهج الوصفي للدراسة السردية بقوله: "لا يمكن الحديث عن أصل ظاهرة مهما كانت، قبل القيام بوصفها"<sup>(١)</sup>، مؤكداً أن الوصف المورفولوجي للشخصية يكتسب أهمية قصوى بوصفه الأرضية التي من الممكن أن تشيّد عليها الدراسات التكوينية<sup>(٢)</sup>، التي تُعنى بدراسة أصل الظواهر بناءً على دراسة مفهوم البنية وصفاً وتحولاً وتطوراً.

ويعد أن تمّ اعتبار الشخصية مشاركاً مردياً وليست كائناتاً نفسانياً، كان على منظري الدراسات الوصفية "الشكلانية والدلالية والبنائية" معالجة مسألة سمات الشخصية على مضض كما صرّح بارت بذلك<sup>(٣)</sup>، فالأسماء والسمات مسائل متعلقة بالهوية

(١) مورفولوجية الخرافة، فلانيمير بروب، ت: إبراهيم الغطيب/٢٠.

(٢) يبدو أن بروب لم يكن في طروحاته منفصلاً عن الأبعاد التكوينية فهو ينكرها ويدرك أهميتها لكنه يفضل أن تسبقها المباحث الوصفية لإثباتها تعرف بالظاهرة بما هي ومن ثم من الممكن أن تدرس تاريخياً واجتماعياً ونفسياً، أما مصطلح التكوينية على رأي "جان بياجيه" فهو محاولة لتوضيح المعرفة العلمية استناداً إلى تاريخها وإلى تكوينها الاجتماعي، وإلى الأصول السايكلوجية للأفكار والعلايات التي تعتمد عليها بصفة خاصة. "الامتولوجيا التكوينية، جان بياجيه،

ت: محمد علي أبو ريان/١٣.

(٣) النقد البنيوي للحكيمة، رولان بارت، ت: إيتوان أبو زيد/١٢٢.

والتي من أبسط تعريفاتها صفة الفرد الذي يقال عنه أنه هو نفسه في مختلف فترات حياته "هوية الأنا"<sup>(١)</sup>.

وقد أكد "رولان بارت" على أهمية العلاقات العمودية لسمات الشخصية مطلقاً عليها مصطلح "قرائن طبيعية" لتمييزها عن الوظائف "الأعمال"، وقد ميزها أيضاً بكونها "وحدات دلالية، فهي ترجع إلى مدلول، عكس الوظائف التي ترجع إلى عملية"<sup>(٢)</sup>. وبذلك يكون "بارت" قد كان سابقاً في ربط سمات الشخصية بالسمياتيات وليس بالبنية السردية.

أما الدراسات السيميولوجية فقد عُنّت نقطة ارتكاز جديدة لمقاربة الهوية السردية، فالشخصية عند "فيليب هامون" علامة لسانية تتلاءم مع تصنيف علامات اللغة بدلاً من قبولها كمعطى من قبل التقليد النقدي ومن قبل ثقافة تركز على مفهوم الشخص البشري<sup>(٣)</sup>، كما وصفها "هامون" بأنها ليست مفهوماً أدبيّاً تحديداً، فمشكلة الشخصية متعلقة بال نحو النصّي أكثر من تعلّقها بالمعايير الثقافية والجمالية التي تنطلق منها النظرية الأدبية. إنّ الشخصية بوصفها دليلاً وحسب قطبي العلامة اللسانية هي:

أولاً: دال "من حيث أنّها تتخذ أسماءً وسماتاً تمثل هويتها.

(١) معجم تحليل الخطاب، بقرينه شارونو ت حمادي مسعود/ ٢٩١.

(٢) النقد البنيوي للحكاية/ ١٠٧.

(٣) ينظر: شعرة المسرود، من أجل نظام سيميائي للشخصية، فيليب هامون ت عفنان محمود حمد/ ٦٩.



ثانياً: هي مدلول حيث أنها وليدة الأثر السياقي الداخل نصي  
وثالثاً: هي "نشاط استنكاري وبناء يقوم به القارئ".<sup>(١)</sup>

تختلف الشخصية عن الدليل اللساني الصرف بكونها ليست  
جاهزة سلفاً ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة دخولها للنص  
وتتضح ملامحها تدريجياً مع سيرورة الحكي وصولاً إلى النهاية  
حيث تكتمل صورتها في ذهن القارئ دالاً ومدلولاً.

وقد اقترح "هامون" ثلاثة حقول لتحليل الشخصية بوصفها  
علامة لسانية وتشمل أولاً: "الاسم والصورة"، ثانياً: الفعل "الدور  
والوظيفة"، وثالثاً: الأهمية التراتبية "المكانة والقيمة".<sup>(٢)</sup> ومثلما  
صُنِفَت العلامات اللغوية بحسب "بيرس" إلى مرجعية ولفظية  
ورمزية صُنِفَ "هامون" الشخصيات المسرحية إلى مرجعية وهي  
عنده الشخصيات التاريخية والأسطورية والاجتماعية والتي تميل  
إلى معنى ثابت تفرضه ثقافته يشترك القارئ في  
تشكيلها<sup>(٣)</sup>، وشخصيات واصلة وهي "تحيل على مستوى التلفظ،  
أي على المؤلف أو القارئ اللذين ترسم مكانهما داخل التخيل،  
وتسمى أيضاً الشخصيات الناطقة باسم المؤلف مثل الأبناء  
والفنانين"<sup>(٤)</sup>، و"الشخصيات التكرارية" وهي التي تضمن وحدة  
وتماسك المحكي إما بتهيئتها للتتمة مثل الأنبياء والأولياء، وإما

(١) معجم الميميلقيات، فيصل الأحمر/٢١٩.

(٢) ينظر شعيرة الرواية، فقسون جوف، تلحنن لحماة/٢٠٠.

(٣) معجم الميميلقيات/٢١٨.

(٤) المصدر نفسه/٢١٨.

بتذكيرها للعناصر الأساسية لفهم القصة مثل البحثة، التأمليون،  
التراجم الذاتية<sup>(١)</sup>.

وقد بين أن الوظيفة النصية للسّمات الشخصية لا تختزل إلى  
دورها "كخادم سردي"، ولكنها تملأ وظائف للتأثير الواقعي  
وللفهرسة الأيديولوجية<sup>(٢)</sup>.

مكون مقارنة أسماء الشخصيات الجنوبية في الرواية استناداً  
إلى تعريف "باختين" للدلالة بأنها "جهاز تقني لتحقيق الثيمة،  
فحسب رأيه لا يمكن وضع حدود بين الدلالة والثيمة، فالثيمة لا  
تحدّها الصيغ كالكلمات والصيغ الصرفية وإنما تحدّها العناصر  
غير اللفظية المكوّنة للمقام وهو بذلك يخالف "سوسير" الذي فصل  
الدلالة عن المعنى بشكل قاطع.

إن أسماء الشخصيات وسماتها ومباحث الصورة تشغل جانباً  
حيوياً ليس في دراسة الشخصيات الروائية فحسب وإنما للمقاربة  
السردية بوصفها تشكّل المحور التعامدي الذي يتقاطع سردياً مع  
محور الأفعال الأفقي.

<sup>(١)</sup> ينظر شعرة الرواية، / ١١٢ .

<sup>(٢)</sup> القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان / ٥٨٠.

## المبحث الأول

### توطئة: الإسم في الدراسات الأكاديمية

الإسم متوالية من العلامات هي الحروف المكتوبة أو الأصوات المتمايزة المنطوقة، وقد عرّفه أرسطو بأنه "لفظة دالة بتواطؤ، مجردة من الزمن، وليس واحداً من أجزائه دالاً على انفراده"<sup>(١)</sup>. يميّز اللغويون بين فئتين من الأسماء اسم جنس واسم العلم، ولقد استرعى الأخير الذي يُعطى لكائن حيٍّ أو جامد بقصد التعريف به هويّة مميّزة اهتمام الأثنولوجيين<sup>(٢)</sup>، وخاصةً "إيفي شتراوس" حيث حدد ثلاث مهمات لإسم العلم وهي: التعريف والتصنيف والدلالة، فكل شخص في جميع المجتمعات يكون قابلاً للتعريف ضمن مجموعة إنسانية قد تتسع أو تضيق، فالإسم يقوم بالدرجة الأولى بوظيفة تمييزية لأننا ضمن المجموع، يضاف إليها غاية تصنيفية يكون الإسم الشخصي قادراً بواسطتها الإرتباط بسلسلة من الإنتماءات العائلية والقبلية والسياسية والدينية والإقليمية، وبذلك يكون الإسم الفردي للشخص موصولاً بالمكونات الجماعية، فكل مجتمع أو جماعة فئويّة يشكّل منظومته الذاتية لتعريف أفراده انطلاقاً من خياراته الخاصة لمختلف أبعاد التسميات<sup>(٣)</sup>.

(١) نظرية العلامات عند جماعة فيينا، محمد عبد الرحمن جبري/ ٢٢٤.

(٢) الأثنولوجيا واحد من العلوم الانسانية يدرس المجتمعات البدائية، وقد عرف في فرنسا التي كانت تروم معرفة التركيبية الاجتماعية لمستعمراتها، ويعرف أيضاً بالاثوغرافيا، وعندما يتم التمييز بينهما كان من المتفق عليه اعتبار مهمة الاثوغرافيا جمع المواد التي تحللها الاثنولوجيا، ينظر معجم الاثنولوجيا والاثنولوجيا، بيار بونت، ت محمد بصباح/ ٢٤.

(٣) معجم الاثنولوجيا والاثنولوجيا/ ٧٨.

أما عن الدلالة فقد أثارت الأسماء مشكلةً منطقيّةً، هل لها معنى؟ فالطفل الذي يولد ويسمى باسمٍ معيّن هل من الممكن أن يكون لهذا الإسم علاقةً بخصائصه البيولوجية والأخلاقية؟ أم أن الإسم مجرد علامة للتمييز ويشير إلى الشخص المعني دلاليّاً فقط؟. ويرغم أن إقامة علاقة بين التسمية والوضع الفعلي أو المأمول للذات ما زالت مسألة مطروحة للبحث إلا أن ارتباط الإسم بالدلالة المحايدة هو الأقرب للضبط المنطقي والملاحظة المقتنة<sup>(١)</sup>، ولا تزال الدراسات الأنتروبولوجية تولي اهتماماً كبيراً بدراسة التسمية، ويطلق على ذلك الفرع من علم الأناسة المتخصص بدراسة التسمية الشخصية "الأنتروبونيميا"<sup>(٢)</sup>.

وعند الحديث عن خصوصية التسمية في المجتمعات العربية ومنها المجتمع العراقي عامةً، نلاحظ غنابةً كبيرةً بتسمية الشخص والتأكيد عليها، وذلك لاهتمام الثقافة الإسلامية التي تعتدّ بها تلك المجتمعات بموضوعة التسمية، فقد علّم الله سبحانه عباده أسماء الحسنى وصفاته العليا، وقد جاء في القرآن الكريم "ولله الأسماء الحسنى فادعوه بها"<sup>(٣)</sup>.

لقد شغلت مسألة الحديث عن الأسماء والصفات الإلهية وعلاقتها بذاته طماء الكلام زمناً طويلاً وانطلاقاً من تعداد الصفات ومعانيها وعلاقتها بالذات تتحدّد ملامح الفرق الإسلامية

(١) ينظر نظرية العلامات عند جماعة فيينا/٨.

(٢) المصطلح الأجنبي Anthroponymy وقد ذكر في كتاب "الاسم المغربي وإرثه الثقود"، محمد سعيد الريحاني/٣ وهو كتاب الكتروني .

(٣) سورة الأعراف، الآية/١٠٢.

ويستقل بعضها عن بعض".<sup>(١)</sup> ذلك ما يفسّر تجرّد موضوع التسمية في الثقافة الإسلامية والعربية واهتمام المسلمين بصورة عامة والعرب على وجه الخصوص في حسن اختيار الأسماء والتأمل في دلالاتها بناءً على ما ورد في القرآن الكريم والحديث النبوي والأدبيات الدينية بصورة عامة.

ينقسم الاسم في اللغة العربية إلى ثلاث فئات هي: الاسم واللقب والكنية<sup>(٢)</sup>، والتفرقة بين الاسم واللقب واردة في جميع اللغات إذ أنّ الاسم الفردي يستمدّ وجوده من حبّ الذات وحبّ الحياة أما اللقب فهو غيري على الأعمّ يستمدّ وجوده من الآخر المعادي<sup>(٣)</sup>، وأحياناً من إرادة التميّز والتفخيم من شأن الأنا إذا تعلّق اللقب بعائلة أو جماعة أو توجه فكري أو مهنة، فاللقب اسم مضاف يلحق الاسم الشخصي لأسباب وتوجهات معينة. أما الكنية فهي ميزة عربية الغرض منها على الأرجح الإعتداد بالقيم المتوارثة والتي تجعل الشخص يسمى بامتداده الطبيعي والاجتماعي من أولاد وبنات، هذا في حالة التسمية بالكنية جاءت ذاتية وإن كانت غريبة فدلالاتها تقترب من دلالات اللقب فهي تمثل نقداً للاسم الشخصي.

---

(١) ابن عربي المسافر العائد، مساعد خميسي/١٠٢، وقد كان لكتب المتصوفة المسلمين ومن ضمنهم "ابن عربي" الأثر الكبير في توجيه دلالات الأسماء الإلهية وتأويلها مما أضف الكثير لعلم دراسات التسمية في الفكر والأدب الإسلاميين.

(٢) ينظر كتاب شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ت: محمد محي الدين عبد الحميد/٥٧، وقد ذكر في الكتاب أن اللقب ما أشعر بمدح كزبن العابدين، أو ثم كلف الثقة، مما يدل أن اللقب تسمية تخمس الآخر على الأغلب.

(٣) ينظر الاسم المغربي وإرادة الفرد، محمد سعيد الريحاني/١٦.

## أولاً: دلالات تسمية الشخصية:

تتجلى الشخصية الروائية وتعلن عن نفسها بالإسم أولاً فهو الذي ينبئ عن الخصوصيات التي منحتها له، والإسم الذي يُطلق على الشخصية يُعدّ علامة لغوية لكنها ليست اعتباطية مثل الدليل اللغوي وإنما تؤدي المقصدية دوراً في توجيهها.

إن اسم العلم في الرواية يشغل استعمالاً مضاعفاً يدلّ في الإستعمال الأول على التخيل، فيما يدلّ على الواقع في الإستعمال الثاني "يشكّل اللجوء إلى اسم العلم وسيلة مؤكّدة وشائعة في الوهم المرجعي"<sup>(١)</sup>، هذا ما يقرره "فانسون جوف"، لذلك تعد التسمية إشكالية رئيسة في الرواية لأنها تشغل حيّزاً دلالياً من الدال إلى المرجع.

يحدّد "تودوروف" وجهتين دلالتين لارتباط التسمية بالشخصية "أما أن تقيم مع الشخصية علاقات تداولية محضة "الإسم يعيّن الخصوصية أو توجد مقحمة في السببية التركيبية للحكي يتحدّد الفعل بدلالة الإسم"<sup>(٢)</sup> "أومبسنسكي" في دراسته المهمة لإسم نابليون في رواية "الحرب والسلام" لتولستوي ربط التسمية بمسائل وجهة النظر الأيديولوجية والتعبيرية التي يتبنّاها المؤلف أو شخصية أخرى في الرواية "يؤدي تبني وجهة نظر أو أخرى في تسمية شخص ما وظيفة أسلوبية، وتكون مشروطة بالموقف من المشار

(١) أثر الشخصية في الرواية، فانسون جوف:ت: لحسن لحملمة/١٢٣.

(٢) مفاهيم سرنية، تودوروف، ت عبد الرحمن مزريان/٧٨ .

إليه، واستعمال الأسماء للتعبير عن المواقف هو صفة مميزة للكتابة الصحفية<sup>(١)</sup>.

وبناءً على أهمية السياق في وظائف التسمية سأقسم الأسماء في الروايات إلى حقول دالة، هذه التقسيمات تأخذ بنظر الاعتبار السياق الدلالي الذي يرد فيه الاسم، اسم "حسين" مثلاً قد يكون في رواية ما دالاً إيجابياً، لكن في رواية أخرى تكون دلالاته أيديولوجية، وفي ثالثة دلالاته تناسلية، وكلما كان الاسم في الرواية يختزن تراكمات دلالية هرمياً كان أبلغ أسلوبياً وأعمق تأثيراً في القارئ.

تحقيق التراكم الدلالي هو ما يجعل بعض الشخصيات ترد بالإسم الأول فقط والبعض الآخر يرد بالإسم الثاني أو الثالثي، وهنالك شخصيات ترد بالإسم واللقب والكنية.

بدءاً لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الرواية قد شغلتهامسألة الإسم، ليس على مستوى اختيار التسمية فحسب وإنما على مستوى الخطاب أيضاً، فعدد من الروائيين ذكر استراتيجيته في التسمية بوصفها جزءاً من خطابه الأعمّ عن نظرية الرواية وعلاقتها بالتاريخ والمكان، على سبيل المثال لا الحصر الروائي "جيمس والي" يقول عن طريقته في اختيار التسمية "في النهاية ليست للأسماء علاقة بالشخص الذي يسمّى بها، أنها أكثر بما يثيره فينا إسم ما لأحد الأشخاص من تخيلات"<sup>(٢)</sup>، وجهة النظر هذه طبقها على

(١) شعيرة التأليف، بريس أوسينسكي، دت سعيد القاسمي، ناصر حلاوي/ ٣٢ .

(٢) تل اللحم، نجم والي، دار ميريت، القاهرة، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٥/ ٢١.

أسماء شخصياته فهي تستند إلى طاقة الإحياء أولاً ومن بعدها تأتي دلالات أخرى كما سيبين لاحقاً.

الروائية "عالية ممدوح" تقول على لسان بطلتها صبيحة الأسماء كالمصائب ولا يمكن أن تحضر أماننا ونحن نتجرّد من نيولها ومقاماتها، الاسم مشكلة سياسية<sup>(١)</sup>. ربطت العاردة بين الأسماء وبين الدلالة الأيديولوجية للخطاب.

الروائي "محمد الحمراي" ذكر أن بطله "مطر" اخترع إسماً لمحبيته لأنه لا يعرف إسماً "ما اضطرّني أن أسميها هو أنني لا أجيد تخيل الشخصيات التي لا أعرف اسمها"<sup>(٢)</sup>، فالإسم عند المؤلف له علاقة بكيونة الشخصية، صورتها، هيئتها، وهذا يدل على علاقة وطيدة بين الإسم والوهم المرجعي في تلقي الشخصية .

الروائي وبعد تنامي تقنية "الميتاسرد" في الرواية المعاصرة قد أخذ يراجع شفرة اختياره للأسماء في المروي ويطلع قارئه على بعض خفايا اختياره لتقنياته السردية، مصطلح الميتاسرد وبحسب التعريف "هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحياناً في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو منكرات مفقودة، وغالباً ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة"<sup>(٣)</sup>، ولا شك أن مراجعات المؤلف "السارد" لشروط اختياره للتسمية ومبرراتها تقدم اشارات

(١) الفلame، عالية ممدوح، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، ١٥٢/٢٠٠٠.

(٢) حجاب العروس، محمد الحمراي، دار المدى للثقافة والنشر، ٥٢/٢٠٠٨.

(٣) المبلى الميتا - سردي في الرواية، فاضل تامر/٨.



للمتلقي في تلمس دلالات الأسماء في الرواية، وكما سيأتي في  
التقسيمات أدناه:

#### أ - الدلالة الإثنية:

ورد في قاموس الأنثولوجيا والأنثروبولوجيا أن الإثنية فئة انتساب  
يتعلق استمرارها بالحفاظ على حدود مرسومة لمختلف الثقافات بين  
الجماعات المتجاورة<sup>(١)</sup>، وتدل على كلفة لغوية وثقافية وجغرافية  
محددة..

ينبغي هنا الأخذ بتصنيف الروايات الجنوبية في التسعينات  
وحسب ٢٠٠٣ إلى روايات الداخل، وروايات المنفى، هذا التقسيم  
هو الآخر جغرافي أخذ وجهة ثقافية وأدبية يقول باشلار "إن  
مصطلحي الخارج والداخل يطرحان أنثروبولوجيا ميتافيزيقية غير  
متماثلة"<sup>(٢)</sup>، وفي الحالة التي إفرزتها السياسة العراقية والتي  
فرضت تعدد المنافي وطول زمن الاغتراب فإن مصطلحي الداخل  
والخارج يطرحان أنثروبولوجيا ثقافية قبل أن تكون ميتافيزيقية.

رواية الحرب "أقصى الجنوب"، قد منحت الأسماء دلالة إثنية  
في سياق الدفاع عن حرب النظام ضد إيران في الثمانينات، مفتتح  
الرواية "الطلقة الأولى التي أطلقت من قاطعنا لم يعرف أحد أنها  
صدرت من بندقية العريف كريم عبد العباس"<sup>(٣)</sup>، فما بين الطلقة  
الأولى التي أطلقها العريف كريم عبد العباس، تتضح الدلالة

(١) معجم الاثولوجيا والانثروبولوجيا، بيار بولت، ميشال ايزار، ترجمصباح المصمد/٤٢، ٤١.

(٢) جماليات المكان، غاستون باشلار، غالب هلسا/٢٣٩.

(٣) أقصى الجنوب، فيصل عبد الحسن/٧، الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٩ ومكتوب على غلافها أنها الرواية  
الفائزة بجائزة الفار الكبري للرواية.

الإثنية للفعل وكذلك للإسم، فالجنوبيون من أمثال "عبد العباس" هم أول من قاتل في حرب الثمانينيات وتحمل أوزارها. بطل الرواية هو الآخر لاسمه دلالة إثنية "حسين علي"، لأنه جاء في سياق الدفاع عن الحرب وإلا ومن النادر أن نجد أسماء مثل علي أو حسين أو عباس تأتي في سياق ظلم أو إقصاء أو تهميش وإن وجدت يتم التلاعب بدلالة الاسم للتصويه.

مثال على ذلك اسم الراوي/البطل في "كراسة كانون" فمن الراجح تأويلياً أن الاسم الذي ذكر في الرواية لمرة واحدة فقط، في الصفحة "٩١" ذو دلالة إثنية مستترة:

"أهلاً علوان، أين اختفيت؟ الليل في نهايته، والقدر يكاد يفرغ"<sup>(١)</sup>، لقد طفا اسم "علوان" على جسد النص محملاً بدلالات الكبت والألم والجوع كالإسفنجة عندما تطفو على بحر متلاطم من الأمواج، فتخطف الأنظار وتؤسس الأثر، هذا ما يقرأ من دلالة الاسم، "علوان" والذي أعده تحريفاً واستبدالاً لاسم "علي" جاء للتصويه على الدلالة الإثنية ومنحه دلالة تداولية يستشعرها المتلقي للوهلة الأولى .

تأتي الدلالة الإثنية للإسم في روايات الداخل في سياقين بالإضافة إلى ما ذكر، الأول ذكر الإسم فقط كأن يذكر الراوي أسماء لفلاحين أو أبناء قرية أو أقرباء له، كالذي ورد في رواية

(١) كراسة كانون، محمد خضير، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١/٩١.

"أيوب" وصل أولاد عمي الآخرون تبعاً، عباس، جاسم، جعفر" (١).

السياق الثاني هو إضافة لقب يدلّ على عيب أخلاقي أو جسدي يتبع الاسم، فهناك "حسين الأعرج" (٢)، وأيضاً استخدام صيغة التصغير مثل "تعيم الجويسم" (٣). ومع أن تصغير الأسماء صيغة إسمية شائعة في الجنوب إلا أنها جاءت قصدية للإنتقاص من هذه الشخصية.

رداً على تجنّب روايات الدلالة الإثنية للشخصية الرئيسية جاءت روايات المنفى في التسمينات وروايات ما بعد التغيير بمثابة إعلان إشهاري للدلالة الإثنية للأسماء.

اجتهدت روايات المنفى بقوة في طرح المسألة الإثنية معياً منها لتقديم الضد النوعي "الدلالي" لرواية الداخل، فأخذت تتناول معاناة الأغلبية الشيعية المضطهدة والمهمشة والمنقادة بالقوة إلى جحيم الحروب، بالمقارنة مع رواية "أقصى الجنوب" المكتوبة في الداخل، تأتي رواية أخرى صادرة في المنفى "الحرب في حي الطرب"، بطل الرواية اسمه "علي" جندي مكلف خائف وحزين ويائس من الحياة في ظلّ أجواء الحرب "لا أريد أن أموت" قذف فمه تلك الجملة بصوت مبهوم وعيناه مسمرتان في نقطة ما في الفضاء" (٤).

(١) أيوب، هشام توفيق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٤/٢٠٠٠.

(٢) نفسها/ ٢٤.

(٣) المقطورة، محمد شاكر السبع، دار الشؤون الثقافية العامة، ٧/١٩٩٥.

(٤) الحرب في حي الطرب، نجم والي، دار صحاري للنشر والتوزيع، بونيفيت، ١٩٩٣.

والملاحظ أن التسمية الإثنية في الرواية وعلاقتها بالمسمى دلالة مفارقة، وليست مطابقة، "علي" المجتد قسراً في حرب الثمانينات لا يحمل من رمزية الاسم الأصل سوى الدال، أما المدلول فمختلف تماماً، في الرواية ذاتها هنالك شخصية "عبد الحسن بدر"، للتسمية وظيفتان، الأولى إثنية، والثانية إيديولوجية تمثل رؤية الراوي "المؤلف" لشخصية "الحسن بن علي" وعلاقة الشخصية الروائية بالتاريخية فكراً وسلوكاً.

رواية "تل اللحم" من الروايات التي تناولت الشخصية الجنوبية بتحليل نفسي دقيق، وسخرية لاذعة، ونقد يصل حد الهدم أحياناً، فقد حدثت الرواية في الانتهاك المنظم للجسد الجنوبي "جسد المرأة خاصة" الذي مارسته السلطة طوال فترة حكمها مما جعل الجنوب والبلد بشكل عام يبدو وكأنه صورة "لمبغى كبير"، تنتهك فيه العقول والضمائر قبل الأجساد والأعراض.

الشخصيتان النسويتان الرئيسيتان في الرواية احترفتا البغاء نتيجة لإكراهات السلطة السياسية أولاً، والسلطتين الاجتماعيتين والدينية ثانياً، الأولى، كبيرة المبغى تدعى "قطيم بي دي" وهو الاسم الذي أطلقه عليها زبائنها دلالة إيحائية ساخرة تتناسب مع ما تمارسه من عمل. إسمها الأصل "قاطمة أبو رغيف"<sup>(١)</sup>، إسم شريف من سلالة العلويين تتحدر من قضاء سوق الشيوخ في مدينة الناصرية، فكيف تحوّل الإسم من أقصى القداسة إلى

---

(١) الرواية/٤٢، يذكر هذا الاسم لمرة واحدة فقط.

الحضيض؟ وهل ساهم تغيير الإسم إلى تحوّل سمات الشخصية؟  
هذا ما تطرحه الرواية وتجيب عنه على طول صفحاتها.

الشخصية الثانية، طالبة جامعية تتشد التحرر، لقبها يربطها  
بأنحدارها القبلي والإثني "الموسوي" وينادونها أحياناً "الطوية"،  
تتعرض "معالي الموسوي" لانتهاكات جسدية متكررة وابتزاز من  
قبل رجال السلطة مما يضطرها أخيراً للعمل في الدعارة وفي مكان  
واحد في مدينة "القرنة" في البصرة مع فطيم بي دي، المفارقة بين  
لقب الشخصيتين وعملهما يعدّ جزءاً من إيديولوجيا النص في  
تناوله لعلاقة الجنوبي بالسلطة القائمة.

هنالك شخصية "عباس" في الرواية حبيب "معالي" وزميلها في  
الجامعة، غرّر بها مثله مثل الآخرين، ولم يعطه إسمه حصانة  
أخلاقية في أن يكون إنساناً إيجابياً، عباس الذي كانت تستيقظ  
معه كل صباح يوم الجمعة بجوار صحن العباس على صوت "الله  
أكبر".... عباس هذا هو بالذات من سلمها إلى مسؤول الكلية.<sup>(١)</sup>

مما ورد يتلمس دقة التلاعب بدلالة للتسمية وأثره في سمات  
الشخصية النفسية والإزاحات السياسية والثقافية التي تعرضت لها  
بفعل الإنتهاك المتواصل لوجودها الأنطولوجي وجسدها الثقافي،  
وبالإمكان تفسير النص برمته في ضوء فتح مغاليق شفرات  
التسمية، هذا مما يميز "تل اللحم" عن غيرها من الروايات.

---

<sup>(١)</sup> الرواية/٥٩.

رواية "يا كوكتي"<sup>(١)</sup>، من شخصياتها الرئيسية "علي الحمداني" عرّفه الراوي بالعاهة الجسمانية أيضاً فهو "أعرج"، مناضل شيوعي وشيوعي بصري، وهنا دلالة الاسم مع المسمى دلالة مطابقة بالإستناد إلى صفة الشجاعة والإقدام، ودلالة مفارقة بالإستناد إلى العاهة، وهو "علي" المتمرد على الدين والطائفة، يصف الراوي موت علي الأعرج مقتولاً من قبل السلطة "كان علي ميتاً مقلوباً على جنبه وقد ثقبته عشر رصاصات من كلّ ثقب أطلت نجمة تقاوم الغرق في طوفان الدم"<sup>(٢)</sup>.

بعد التغيير انفتحت الأبواب على مصراعيها لتتناول المسائل الإثنية، ولا تكاد تخلو رواية من الإشارة للمسألة الإثنية إن كانت اسماً لشخصية، أو حدثاً سرياً، أو رأياً يطرحه الراوي في النص.

رواية "خلف السدة"<sup>(٣)</sup> والتي تحكي قصة انتقال عرب أهوار العمارة إلى أطراف العاصمة بغداد هرباً من سلطة الإقطاع واستقرارهم في تلك البقعة من الأرض، بطل الرواية صبي، ترافقت ولادته مع الانتقال الأول من الجنوب بداية الأربعينيات إلى فترة صباه ومراهقته حيث الانتقال الثاني من خلف السدة إلى موقع المدينة الحالي عندها تنتهي أحداث الرواية.

الصبي اسمه "علي" ولد لأسرة فقيرة بعد معاناة، وثلاث بنات!، نذرت أمه إن عاش لها ولد مستظل تجتاز به ميدان تمثيل واقعة كربلاء في العاشر من محرّم من كلّ عام حتى يحين اليوم الذي

(١) يا كوكتي، مجنان ناصر حلوي، رياض الريس للكتب والنشر، لندن/بقرص ١٩٩١.

(٢) الرواية/١٤٦.

(٣) خلف السدة، عبد الله صخي، دار المدى للنشر والتوزيع/٢٠٠٨.

يظهر له فيه شاربان<sup>(١)</sup>، هكذا صار الحديث عن الشيعة، طقوسهم، عاداتهم، وطابعهم الشعبي بالإضافة إلى الأسماء التي يفضلونها موضوعاً طازجاً للرواية بغد التغيير يغنيها ويضيف إليها لمعات من الفلكلور، العادات والطقوس الشعبية، الموسيقى المواويل والأهازيج<sup>(٢)</sup>.

وقد أصبحت دلالة الاسم مباحة للتلقي واضحة ومباشرة ولا تحتاج لتأويل، لذلك سأنقل إلى مقارنة الدلالة الإثنية للأسماء الجنوبية من الأديان والقوميات والطوائف المتعددة التي كان الجنوب يحتضنها بقوة في وقت من الأوقات قبل عواصف صراع الإيديولوجيات والانتقالات العسكرية والأنظمة الشمولية<sup>(٣)</sup>.

في الحقبة التسعينية هنالك اثنتان من روايات الداخل طرحتا موضوعاً التنوع الإثني للمجتمع الجنوبي، هما روايتا "المقطورة" و"رياح شرقية... رياح غربية"<sup>(٤)</sup>، تدور أحداث "المقطورة" في مدينة العمارة أربعينات القرن العشرين، وهي تأخذ شكل رواية الشطآن<sup>(٥)</sup>، مجموعة من الشباب الجنوبيين المهمشين لصوص، مقامرون، مذبذون، مشردون يعثرون على مقطورة خربة انفلتت

(١) الرواية/٧.

(٢) روايات المنفى التسعينية اهتمت أيضاً بالجانب الطقوسي والفلكلوري والشعبي في الحياة الجنوبية.

(٣) التعبير الوارد أعلاه مستمد من خطاب الروايات الجنوبية ذاتها وما قمته من تفسيرات تاريخية وفكرية عن أسباب انقراض الإثنيات في الجنوب.

(٤) رياح شرقية رياح غربية، مهدي عيسى الصقر، سلسلة إصدارات ثقافة ضد الحصار، القاهرة/١٩٩٨.

(٥) الرواية الشطانية هي رواية مغامرات، استمدت اسمها من شخصية الرواية الرئيسية "القرصان"، وقد نشأ هذا النمط من الروايات في اسبانيا منتصف القرن السادس عشر، كرد فعل إزاء الروايات المثالية والأخلاق الأرستقراطية، معجم النقد الأدبي، ترجمة وتحرير كامل عويد العامري/٣٦٤.

من الأسطول الألماني، من مخلفات الحرب العالمية الثانية فيجعلونها بيتاً لهم لعدم وجود مكان يأويهم، قائدهم الذي عثر على المقطورة، المحتال "عيم الجويسم" الشيعي، ينضم إليه في المقطورة محترف لعبة مهارشة الديكة "تجم"، تستشف الدلالة الإثنية للاسم من خلال وصف المكان الذي تعيش فيه الشخصية في الجزء الأخير من شارع بغداد، ذلك الجزء الذي يختلط فيه الصابئة بالمسلمين، ولد التوأمان نجم ونجمة<sup>(١)</sup>، والصابئة معروفون بعلم التنجيم لذلك فإن اسم "تجم" يتداول عندهم.

مع ذكر اسم كل شخصية يصرح الراوي بالتوزيع الإثني، الجغرافي للتجمعات السكانية في العمارة بوصفه معادلاً لهوية الشخصية، من سكة المقطورة أيضاً دفان الموتى "حوني"، هو كردي فيلي "في زقاق جامع باقرون الكائن بين شارع بغداد والشارع الفاصل بين محلاتي السرية والمحمودية ولد حوني"<sup>(٢)</sup>.

الشخصية المسيحية في الرواية "يوسف إروي" ليست منضمة إلى المقطورة وإنما هي تعمل في محل لبيع المشروبات الروحية، مهنة الشخصية مثلت نوعاً من الإقصاء مورس ضد الأقلية المسيحية، أما اليهود فلم تأت الرواية على ذكرهم. وإن حاولت الرواية التطرق لموضوعة التنوع الإثني في الجنوب وهي مسألة

---

(١) الرواية/٧٨.

(٢) نفسها/٩٤.



يصعب تناولها في ذلك الوقت إلا أنها لم تتجاوز الخطوط الحمراء التي وضعتها السلطة آنذاك ضد أقليات وإيديولوجيات بعينها<sup>(١)</sup>. رواية "رياح شرقية... رياح غربية" فضاؤها الصحراء الواعدة بالنفط وشخصياتها مزيج من إثنيات وثقافات عراقية وعالمية، ففيها "استيفان يوحنا، وندخا" هما كريهان نزحاً من شمال العراق إلى جنوبه بحثاً عن عمل<sup>(٢)</sup> و"فضل الله" العامل الهندي، "ثانيال وجرجيس"، الموظفان المسيحيان في الشركة، "حسام حلمي" المهندس البغدادي السنّي المتطرف، و"حسين طعمنة" الشيعي/الشيوعي/الفقير والمتحمّس، و"أبو جبار" الخمسيني الساخر والمحتال، و"محمد أحمد" الراوي والبطل، وأخيراً "فرحان العبد" الزنجي الكادح. تستعيد الرواية أجواء البصرة في بداية الخمسينات عندما كانت مدينة كونيّة تتعايش فيها الملل والأعراق والثقافات.

تناولت أربع روايات معاناة الأقلية الزنجية في البصرة في حقب زمنية متتالية، إحداها رواية "رياح شرقية... رياح غربية"، ورواية المنفى "يا كوكتي" بطلها الصبي الزنجي "سلمان العبد"، الثالثة رواية "الصليب"، والرابعة رواية "مكتبة الجنة"، من شخصياتها الزنيمية عائلة زنجية<sup>(٣)</sup> مكونة من أب وأم وشابين يافعين. يلاحظ أن اللقب الإقصائي "العبد" دائماً ما يلحق باسم الزنجي مع أنَّهم

(١) الرواية ومن خلال أحداثها أدت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ التي أطاحت بالحكم الملكي، والحزب الشيوعي واتصرت بالمقابل للقوميين والبعثيين.

(٢) الرواية ٨.

(٣) مكتبة الجنة، مرتضى كزار، دار أزمنة، عمان/٢٠٠٨.

ليسوا عبيداً حقاً، لكن بالنظر إلى سواد بشرتهم، إلا في رواية "الصليب" حيث البطل عبد مملوك وقد عرف عن الإقطاعيين امتلاكهم للعبيد في العهد الملكي.

"مكنسة الجنة" المذكورة الراوي لها شخصية من النخبة "السنية" البصرية، اسمه "رمزي جودت مكنزي سعيد مكتوبلي" في الاسم دلالة المزج في جذور الشخصية بين الأعراق العربية "جودت" والإنكليزية "مكنزي" والعثمانية "مكتوبلي"، واسمه "رمزي"، في التسمية نقد موجه للشخصية وجنورها، فهذه العائلة كانت توالي العثمانيين عندما كان لهم أسطول في الخليج وبعد استيلاء الإنكليز على الأسطول تغير ولاؤهم وسقوا أحد أبنائهم باسم الإنكليزي "مكنزي"، الحفيد اسمه رمزي "رمز" لتلك العائلة المتلونة.

بعض أسماء الشخصيات السنية جاءت ذات دلالة دينية عامة وليست إثنية، وقد جاء اسم "محمد" مرات عدة، الأولى للصحفي في أقصى الجنوب والثانية للأفندي في "ياكوكتي" والثالثة لمفوض الأمن "أحمد جبار" في رواية "بعد خراب البصرة"، ولا أعلم إن كان من باب مصانفات التسمية أو قصدية المؤلف في أن يكون اسم الرسول الأكرم مسمى لشخصيات روائية سنية؟.

يميز الروائيون بين تسمية الشخصية الشيعية ونظيرتها السنية بأن يمنحوا الأولى دلالة إثنية وعشائرية أو طبقية، أما الثانية فدلالاتها إما تداولية مثل اسم "محمد"، ودلالة الفعل تطابقاً أو مفارقة مثل اسم المهندس "حسام حلمي" فهو وإن كان يبدو هائناً

حليماً إلا أن في داخله حسماً وقسوة، يرجع هذا الاختلاف في التسمية لأن شخصية السّني قد تمثل الآخر وليست الأنا.

أما اليهود العراقيون من أبناء الجنوب فقد لحق بهم حيف كبير تاريخياً وروائياً مع أنهم من الطوائف الدينية المعروفة في العراق قبل هجرتهم الجماعية الى إسرائيل.

الرواية التي انتصفت لليهود بعد التغيير هي "ملائكة الجنوب"<sup>(١)</sup>، تتناول شخصية الطبيب "داود كباي" من مدينة العمارة، وهو اليهودي المتمسك بهويته الوطنية العراقية فقد رفض الهجرة الى إسرائيل مفضلاً البقاء في العراق بالرغم من الضغوط التي تعرض لها منذ أحداث الفهود سنة ١٩٤١ إلى قيام دولة إسرائيل وصولاً إلى حكم البعثيين بعد شباط ١٩٦٣.

انتصرت الرواية للأقليات الأخرى، فزوجة الطبيب الدكتور "توال حنا الشيخ" مسيحية، أما بطل الرواية "تور" زوج ملائكة، والده "يحيى ملا إبراهيم" وشقيقه "سمر ملا إبراهيم"<sup>(٢)</sup> وهم عائلة صابئية عمارية تشتهر بفن صياغة الذهب.

يشار إلى أن رواية تل اللحم "ذكرت اليهود وإن كان بأسلوب ساخر لا يشبه الانحياز الواضح في "ملائكة الجنوب"، فشخصية المحتال الأحذب الذي يدعى "حياوي بنزين" ما هو إلا يهودا أفرام سلومي "اليهودي العراقي الذي هاجر أو قتل أبواه وقد تبنته قبيلة شيعية معروفة "القريشي" غيرت اسمه وهويته ونسبته إليها.

(١) ملائكة الجنوب، نجم والي، المدى للنقطة والنشر/٢٠٠٨.

(٢) يبدو أن اسم "تور" من الأسماء المفضلة لدى الصابئية، فقد ورد في روايتي "حجاب العروس"، و"ملائكة الجنوب" أما اسم يحيى "فواضحة دلالاته، فيحيى هو النبي الذي يؤمن به الصابئية.

الوضع الاستثنائي لليهود العراقيين تطلب خطاباً استثنائياً يتناول وضعهم وما تعرضوا له، في روايات الداخل التمسعية كان هنالك تجاهل أو استخفاف أحياناً، ففي رواية "سابع أيام الخلق" هنالك اليهودي "يوسف يعقوب" صاحب مكتبة الأسلاف وهو بخيل وخبيث ومتبرم بالآخر.

وفي روايات ما بعد التغيير عُتوا جزءاً من النسيج الإثني المتنوع لجنوب العراق، من الروايات التي أشارت إليهم "حجاب العروس" ظهرت فيها شخصية يهودية إيجابية وهو "اسطنبولي اليهودي"<sup>(١)</sup>.

#### ب- دلالة حذف الاسم:

هنالك ظاهرة سردية برزت في السنوات الثلاثين الأخيرة من القرن العشرين وما بعدها، وهي تفتت الهوية الفردية بتقافة ميكانيكية نفعية<sup>(٢)</sup>، في ذلك تقول "فرجينيا وولف" "إن ما هو آيل إلى الزوال في رواية اليوم ليس الرواية، وإنما الشخصية، فما لا يمكن كتابته بعد الآن هو اسم العلم"<sup>(٣)</sup>، وقد كان انقلاب الروائيين العالميين على التسمية جزءاً من نقد الأنا البرجوازية التي أعلن عن نوانها وانهارها في ظل مجتمع رأسمالي لا يقيم وزناً للفرد بمواجهة النظام المستحكم، بل ثبت إلغاء الفرد في الخضم الميكانيكي، فبرزت في تلك الحقبة دعوات كتاب "الرواية الجديدة"

(١) حجاب العروس، ١٠١.

(٢) ينظر الأسطورة والرواية، ميشيل زيرفا، ت: صبحي حنيد/ ٢٥.

(٣) التخيل القصصي "الشعرية المعاصرة" شلوميت رمون كنعان، ت: لحسن لحمامة/ ٤٩.

في فرنسا "آلان روب غرييه، ميشال بوتور، ناتالي ساروت"  
لإلغاء الإسم الشخصي للبطل.

إن حذف الإسم أو "عدم ذكره" أو اختزاله إلى صيغة أو حرف  
أو الإشارة إليه بالضمير، أضحت تقنية سردية حداثيّة مهمة تمثل  
اختلاف الطروحات السردية بشأن الذات نتيجة لاختلاف العصر  
الذي تعيشه الرواية.

في التتبع الزمني للروايات وملاحظة التلاعب السردية في  
التسمية، ينبغي التوقف بداية عند رواية "سابع أيام الخلق"، يلحظ  
أن الراوي لم يذكر اسمه بالتعيين بل بالإشارة والتلميح إلى أنه هو  
المؤلف "عبد الخالق الركابي" للثلاثية الروائية الشهيرة "الراوق"،  
"قبل أن يخلق الباشق"، ومن ثم رواية سابع أيام الخلق، فالراوي  
يقول: "حتى إذا ما طبعت رواية قبل أن يخلق الباشق" التي أتابع  
فيها مصائر معظم شخصيات روايتي السابقة<sup>(١)</sup>، يدمج الراوي  
الواقعي بالمتخيل، من خلال الإشارة إلى نفسه بأنه المؤلف، ولا  
شك أن الرواية ليست بالمسيرة الذاتية للركابي<sup>(٢)</sup>، فمدينة الأسلاف  
متخيلة، وكل ما يتعلق بالمخطوطة ومدونها والمتحف، لقد جاء  
الحذف جزءاً من كسر الإيهام الروائي بإقحام المؤلف نفسه في  
حكايته المتخيلة. في ختام الرواية يومئ إلى اسم عبد الخالق  
الركابي بأبيات شعرية "

(١) سابع أيام الخلق، عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٥/١٩٩٤ .

(٢) يلمس خط سير في الرواية من خلال عتبة الإهداء وعلاقتها بالمتن المروي، حيث يهدي الركابي الرواية إلى زوجته  
ذاكراً أن زمن كتابتها هو زمن لقاءهما ومن ثم زواجهما، وفي  
الرواية يعيش الراوي/البطل قصة حب مع شخصية "ورقاء" الموظفة في متحف الأسلاف ويتزوجان في النهاية.

"اسمان اثنان لم يجمعهما عينا

الحق إلا ليهدي الخلق للدين

فعنهما تتجلي الأسرار ثانية

وفيهما يجمع الراوي في اثنين".<sup>(١)</sup>

الإشارة واضحة إلى "عبد الخالق" بذكر كلمتي الحق والخلق. جميع ما ذكر قد لا يعد حذفاً للإسم الشخصي بوصف الحذف محواً لهوية الأنا أو التشويش على صفاتها ووعيتها، بل على العكس نجد تأكيداً في الرواية على ذات الراوي/المؤلف، فالرواية تتشغل من أولى صفحاتها إلى نهايتها بإشادة الراوي/المؤلف بنفسه وامتداحه لما يقوم به من كتابة خلاقة<sup>(٢)</sup>.

وبذلك تكون الرواية المتقدمة في التقانة السردية بداية لظاهرة سردية إسمية ممثلة بعلم ذكر الإسم الشخصي من جهة وتأكيد أنا الراوي من جهة ثانية.

الإشارة للإسم تتكرر في "لحم اللحم"، فالبطل الذي يظل من دون تسمية إلى الصفحات الأخيرة في الرواية، يكشف عن اسمه في حوار مع شخصية الغانية:

- ما هو اسمك؟ سألتها وأنا أجلس فوق العشب دون أن أتطلع بها حين وقفت  
- نجمة.

(١) سابع أيام الخلق/٢٢٤.

(٢) كثيرة هي الصفحات التي يؤكد فيها الراوي إنه يحقق اعجازاً في الكتابة لم يسبقه أحد من الكتاب فيصفها بأنها "متعدو برج بلبل الجديد"، ١٣٣، ومن هذه الصفحات، ١٣٣، ٩٢، ٢٢٤، ٢٣٢، ٢٣٧.

- الإسم ذاك هو اسم المؤنث من اسمي<sup>(١)</sup>.

يلمح المؤلف إلى اسمه الشخصي ويعدّ ذلك جزءاً من الخطاب الميثا سردي للرواية من خلال كسر الإيهام الروائي وإزالة الحدود بين المتخيل والواقع.

في رواية "يوم حرق العنقاء"، وهي رواية قصيرة تتناول مشاهدات الراوي/البطل لمعاناة الناس في أثناء فترة القصف الجوي والحرب عام ١٩٩١، لم يذكر الراوي/البطل اسمه ولا اسم المدينة التي يتحدث عن معاناتها، ذكر عمره الذي ناهز الأربعين ولم يحظ بفرصة الزواج والإستقرار بسبب حرب الخليج الأولى ومن بعدها جاءت الثانية تأخذني الحرب إلى أحضانها وتعانقني في سنواتها الأخيرة وتمنحني جرحاً في رأسي أحاول أن أغطيه بشعر كثيف<sup>(٢)</sup>، لم يؤثر حذف الإسم في هوية الشخصية التي منحت عمراً محدداً، وهوية من لديه عيب في الرأس، يستطيع المتلقي أن يشكل صورة مكتملة للمعلم الذي يمثل الجيل الذي طُحن بحربين ضروسين، وبالمثل فإن حذف اسم المدينة لم يؤثر على معرفة المتلقي بأن المدينة هي "الناصرية"، فهناك وصف لأماكن محددة في المدينة.

شخصية نسائية يُشار لاسمها بالحرف "ز" فقط، أما عملها فهي طباطخة المناسبات الدينية، وللتعرف على دلالة الحرف تقتضي العودة للوصف، فما هي مواصفات ز في النص ؟، "امرأة نفخ

(١) الرواية / ٣٠٩.

(٢) يوم حرق العنقاء، محسن الخفاجي صدرت عام ٢٠٠٠ عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد.

البخار حجاب رأسها، وأهدلت الحركات الرشيقة التي تغرف بها الحساء خصلات نافرة على الوجه الأبيض المتوهج بشرارات الموقد ولهب الفوانيس<sup>(١)</sup>، يتبين أنَّ المرأة "ز" بصرية من العامة، غير متعلمة، تجيد الطبخ، ثلاثينية أو أربعينية، فماذا سيكون اسمها بحسب التداول؟، "زينب، زهرة، زكية"، قد يكون أحد هذه الأسماء وتبقى الإشارة للإسم بالحرف "ز" هي الوحيدة في الروايات .

في الرواية أيضاً طفلة صغيرة تاهت عن أبويها بسبب أحداث الحرب، هي الأخرى بدون اسم، يحاورها الراوي:

- ..... ما اسمك يا بنية؟
- لا اسم، لا أسمى بشيء
- أين تركت اسمك؟ وهل تخفين اسمك عني؟ أنت ضائعة؟
- لا، أنا أطير، أنت ضائع<sup>(٢)</sup>

هذه الطفلة غير المسماة والتي سيطلق عليها الراوي لفظ "طفلتنا" ويشبهها بـ "مريم حمزة" ألقاب اللوكيميا التي اصطحبها "غالواي" معه لعلاجها في انكلترا<sup>(٣)</sup>، هي أنموذج للشخصيات "الواصلة" التي تعبر عن وجهة نظر المؤلف ورؤيته للمستقبل الذي تمثله طفلة يتيمة تائهة وفقيرة.

في رواية "موت الأب"، هنالك عدم ذكر لاسم الآخر المنافس بدوافع المقت أو الإلغاء، تدور الأحداث في العاصمة، الراوي مثقف وصحفي من أصول جنوبية تجمعها صداقة مع أحد تجار

(١) الرواية/٩٠-٩١.

(٢) الرواية/٩٥.

(٣) كراسة كقون/١٠٧.



بغداد الذين أثاروا في فترة الحصار التسعيني، يشتري التاجر "بدون اسم" قلم الصحفي والروائي الفقير بتكليفه كتابة رواية عن مسيرة الثري وعلاقته المأزومة مع والده والذي هو أيضاً بدون اسم ويلقب بـ "الأب" مقابل المال، هذه العلاقة التي تبدو في ظاهرها صداقة وفي باطنها تنافس وغيرة وحسد هي التي حدث بالراوي لإلغاء اسم صاحبه<sup>(١)</sup> والإكتفاء باللقب "صاحب".

تأتي "الفريسة"<sup>(٢)</sup> وهي رواية قصيرة "أقرب للقصة الطويلة"، لتشتغل بشكل مركز على ثيمة "حذف الاسم" بمعنى تفتيت وانسلاخ الأنا عن وجودها النفسي بأن يكون لها هوية ومركز ونظام. تقترح الرواية استبدال شخصية الإنسان بشخصية المكان، فأسماء وأوصاف المكان تذكر بتفاصيلها الدقيقة، وأسماء الشخصيات وأوصافها تغيب وتمحى "لن يكون بالإمكان تحديد موقعه بيسر وهو ينحرف عن مجرى المياه القذرة ومسط الزقاق، ويشم روائح الجلود، وفوح الأبخار والمطبخات، إذ تتسرب من الفراغات السفلى للأبواب، أو من الفتحات الضيقة للنوافذ وقد ربطت إليها عربات خشب بسلاسل حديد غليظة"<sup>(٣)</sup>.

يتكلم المقتبس عن مدينة "البصرة" وهي تعلن انحارها أمام امتداد الهامش الاجتماعي "الحضاري" الناتج عن الفوضى

(١) هنالك إشارات اسمية متحدة في الرواية، الأخ الأصغر للثري اسمه اسماعيل وذلك من الممكن الاستنتاج، إن الثري اسمه يعقوب، والاب اسمه إبراهيم، فمن اشتغالات الرواية ربطها التاريخي بالمعاصر.

(٢) الفريسة لوي حمزة عباس دار الشؤون الثقافية العامة/٢٠٠٤، وهناك رواية للمؤلف بعنوان "صداقة النمر" تبدو وكأنها إعادة كتابة أو استذكرك على رواية الفريسة إذ أن الموضوعات والقضاء والشخصيات نقلها في الروايتين...

(٣) الرواية/٤٧.

السياسية وأجواء الإختناق الفكري في تسعينات القرن الماضي، فما الذي يجعل شوارع مدينة البصرة التي كانت تعرف بجمالها العمراني وتنوعها الإنشائي والثقافي مع بداية القرن العشرين بأن تصبح مرتبطاً للعربات ومرتباً للجيف في نهايته؟<sup>١٩</sup> اجتاحت الرواية تغيب الأسماء الشخصيات ووعيتها ليحتل التأويل الظاهراتي للمكان دوره في صياغة علاقة التجاذب بين الإنسان ومحيطه الزمكاني<sup>(١)</sup>.

بحثت رواية "حجاب العروس" في الهويات الإنشائية الجنوبية وتمثيلها للهوية الوطنية العراقية، يتناوب على سردها راويان، الأول يدعى "مطر" يعيش فترة تعايش الهويات في مدينة العمارة بداية القرن العشرين، والراوي "الثاني" شاب جنوبي يعيش حقبة تنحدر الهويات الإنشائية العراقية بعد ٢٠٠٣ أثناء عمله في بغداد، هو بدون اسم لأنه متشكك في هويته وانتمائه، فقد يكون خلاصة الهويات العراقية المتصالحة أو المتصارعة<sup>١٩</sup>.

تحدث رواية "ثروكية" عن عائلة من مدينة الصدر ذات الأصول الجنوبية ومعاناتهم في سبعينات وثمانينات القرن الماضي، أفراد هذه العائلة "الراوي والبطل، الجدة، الأب، الأم، العم" جميعهم بدون أسماء يوحدتهم اللقب الإقصائي للجنوبيين في بغداد بكونهم "ثروكية".

رواية "حقول الخاتون"، الراوي/البطل فيها يتخلى عن هويته الإيديولوجية "اليسارية" ليلتحق بعربة عجر جواله تسيير من جنوب

(١) ينظر جماليات المكان، جامتون باشلار، ت:غالب هلسا، مقدمة المترجم/٧.

العراق إلى شماله، يغير اسمه إلى "زهران الكاولي" هرباً من بطش السلطة في سبعينات القرن الماضي "نحن شاحنة غرام التاريخ، هاربون من الضجر والسجن والانتماء ولا أحد منا يحمل جنسية أو وثائق رسمية لأننا كاولية خارج التراتبية، وليس مهماً الأسماء التي نختارها حسب الحاجة لأننا نحمل إسماً واحداً هو الكاولي"<sup>(١)</sup>.

إن رواية حقبة ما بعد التغيير قد شغلتها موضوعة "الهوية" وتعاملت مع تسمية الشخصية بوصفها أهم مرتكزات هذه الهوية "الإثنية والإيديولوجية"، ففي الروايات التي تحدثت عن الاستبداد تعرضت هوية الجنوبي للإقصاء والتهميش مما سبب مجاً للإسم في الهوية "الإثنية والمناطقية بالكناية عنه في "شروكية" أو تغييره في "حقول الخاتون". أما التي تناولت أحداث بعد ٢٠٠٣ فقد دخلت الهويات العراقية المختلفة مرحلة الإحتراب، فكانت موجة كبيرة من الروايات تبحث في جذور الهويات المتصارعة بالعودة إلى البدايات حيث الجنوب مهد التنوع والتناحر.<sup>(٢)</sup>

لكن الإسم ليس تعبيراً عن الهوية الجمعية دائماً، إنه مصداق لهوية الأنما النفسية المتفردة، وهذا ما لم تسهم روايات ما بعد التغيير في ملامسته من خلال حذف الإسم بالرغم من أن روايات الحقبة التسعينية وبداية الألفية كانت تعد بالكثير المختلف والمغاير في التعامل مع التسمية.

(١) حقول الخاتون، حمزة الحسن، فضاءات للنشر والتوزيع، للطبعة الأولى/٢٠٠٩.

(٢) من الروايات المدرسة "مملكة الجنوب" و"حجاب العروس"، ستة أيام لاختراع قرية"، ومنها روايات خارج العينة منها "حارس التبع" لطفي بدر، "الحفيدة الأمريكية" لإتمام كه ججي، تحت سماء كرنهناجن " لحوراء الشداوي، "مخيم المواركا" لجابر خليفة جابر، يا مريم " لسان اططوان وغيرها الكثير.

في أغلب الروايات وعلى النقيض من تفتيت الوعي الفردي مثل "عدم الذكر" أو الاكتفاء بالقلب إعادة لمركزية الأنا المقموعة وتأكيدا بمواجهة الآخر الذي يحاول استلابها وتهميشها.

### ج- الدلالة التناسلية:

أضحى مصطلح التناس أشهر من أن يعرف، ولا بد للمقاربات السيميائية والأسلوبية من أن تعرج عليه، فالنصوص كالذوات لا تعيش بمفردها ولا بد أن تضمن شيئا من الحوارية مع غيرها كما وأن لها جنورها وانحداراتها الإينولوجية<sup>(١)</sup>.

مفهوم التناس طرحته "جوايا كريستيفا"، ويشير إلى "خاصية تكوينية في كل نص، ومجموع العلاقات الصريحة أو الضمنية التي بين نص أو مجموعة نصوص معينة ونصوص أخرى".<sup>(٢)</sup> إن الاسم بوصفه علامة دالة متواشجة مع سيرورة الخطاب الروائي الذي تتبثق منه لاشك أنه سيعلم عن نفسه بخواص تناسلية مستمدة من النص الأصل الذي يضمه .

هنالك نوعان من تناس الاسم مع مرجعه، الأول تناس موضوعي، حدثي تطرح تسمية الشخصية في ضوءه، وهناك تناس سيروي، وفيه يحيل المؤلف/الراوي تسمية البطل إلى اسمه الشخصي وأحيانا يرمي لإسم شخصية أخرى يريد التناس معها.

(١) ونظر الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ت- يوسف حلاق/٢٢.

(٢) معجم تحليل الخطاب/٣١٧.

يكشف الراوي/البطل في "درب الزعفران" لقارئه عن تناسـ روابته مع قصة تراثية حدثت في البصرة إبان القرن الرابع الهجري، عن الحب والشهوة والكبرياء والضعفنة والإبتزاز، الرواية تدور في فلك ما أفرزته الحكاية التراثية من تأويل في ذهن الراوي وامستداعات لأبطالها، ويشير على قارئه أن يجرب الإنفعال ذاته بأن تومض في ذاكرته قصص واقعية مستمدة من الرواية المتخيلة.

وقد جاءت أسماء بعض شخصيات الرواية ذات دلالات تراثية مثل "جلال الدين الأمين، الشخصية الوقورة المحترمة تتعرض لابتنزاز وتشويه لسمعتها يؤدي بها الى الوفاة، أما اسم الراوي فهو "وهاب" وفيه تناسـ مع اسم المؤلف "محسن" فالإسمان من أسماء الله الحسنى ويعطيان ذات الدلالة "العطاء والبذل" والرواية تتحدث عن أزمة الجيل الستيني في العراق، وعن علاقته بالسلطة الحاكمة، المؤلف أحد أبناء ذلك الجيل مما يؤيد تناسـ الاسم مع سيرة الجيل .

رواية "أيوب"، فيها تناسـ موضوعي مع قصة النبي أيوب، البطل اسمه "أيوب جبر"، وهو مصاب بالجذام يدخل محجراً صحياً في أقصى الأهوار، بسبب الجذام عدوى أصابته من الفتاة الأرستقراطية سائلة الحساب والنفوذ، وقد تسال إليها فايروس المرض هي الأخرى من والدها الباشا.

يمثل "أيوب جبر" في تناسـه مع أيوب النبي، أنموذجاً مزوجاً لصبر الجنوبي وتحمله الظلم والإضطهاد والتهميش من قبل

السلطة أولاً، ويمثل إدانة لإيديولوجيا الشخصية لأنها حاولت  
التصل من واقعها وبحث عن أمجاد شخصية على حساب  
مبادئها ثانياً.

رواية "أشواق طائر الليل"<sup>(١)</sup>، وهي سيرة روائية للشاعر بدر  
شاكر السياب، اختار مؤلفها الإشتغال على دلالة التناص بين  
شخصيتي الشاعر والنبى "يوسف"، فقد وجد في الشخصيتين  
تناصاً ضلياً ذا دلالات شعرية إيحائية مهمة، فالنبى "يوسف"  
رمز الجمال يقابله "السياب" رمز الدمامة، ولكي تتوافق الأضداد  
وتلتقي في شخصية واحدة منح البطل اسم "يوسف بن هلال"،  
وهاي أم يوسف توصي أبناءها بحراسة أخيه من الأعراب عندما  
خرج معهم في العيد وكانوا أطفالاً، فيردون عليها قائلين "اطمئني  
بوجهه هذا لن يخطفه إنسان"<sup>(٢)</sup>. ملاحظة اشتغال الراوي على  
التناص في حكاية "يوسف" مع إخوته ومقارنتها بكلام أخوة  
"السياب" عن شقيقهم.

ومثلما كانت علاقة يوسف النبى مع النساء محكومة بولهن  
بجمال شكله، ظلت علاقة "يوسف بن هلال" مع النساء محكومة  
بالنبذ والازدراء. الدلالة قد تتطابق وذلك في جماليات الشعر التي  
صاغها السياب. الراوي اسمه "هادي" إشارة لاسم المؤلف "مهدي"  
وأيضاً هنالك مقتطفات من سيرته الذاتية في الرواية.

(١) أشواق طائر الليل، مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/ ١٩٩٥.

(٢) الرواية/ ٥.

يشير اسم البطل في رواية "الصليب" وعنوانها الفرعي "حلب بن غريبة" إلى اسم المؤلف، تقرأ الدلالة التناسلية مع أيديولوجيا المؤلف من خلال عتبة الإهداء في الرواية، إذ يقول: "إلى أمي ولأن إصرارها على عشق ذلك الماضي البغيض جرح في كبريائي، وتلمة في حريتي"<sup>(١)</sup>، بناءً على ذلك من الممكن أن يكون "حلب" هو "فهد" على الوزن ذاته، وغريبة هي الأم الموجه إليها الخطاب، أو القارئة الافتراضية للرواية ممثلة الطبقة الكادحة.

مواءمة مع موضوعة الإنتصاف لليهود في "ملائكة الجنوب" اسم الراوي هو "هارون والي"، الاسم مقصوم إلى نصفين الأول دلالاته تناسلية مع "هارون" أخي موسى النبي، لسانه الناطق، داعمه ومؤيده، أما "والي" فدلالاته مرجعية للمؤلف الذي ضمن الرواية أجزاءً من سيرته الذاتية.

#### د- الدلالة الأسطورية:

إن أساطير شعب ما هي قصصه التأسيسية التي تتناقلها أجياله<sup>(٢)</sup>، ويجب أن يتحقق لها شرطان، الأول أن ينشر مصدرها الفردي لكي تصبح قصة عامة، والثاني أن يكون لها تطابق دلالي وشكلي مع مجمل أفكار وتوجهات الشعب المعني بالأسطورة، أما "بارت" فيعدها "جزءاً من السيميولوجيا بما هي علم شكلي، ومن الإيديولوجيا بما هي علم تاريخ، الأسطورة تدرس الأفكار المشكلنة،

(١) الصليب: حلب بن غريبة، فهد الاسدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨، ينظر الإهداء: ٤.

(٢) ينظر قاموس الاثنولوجيا والانتريولوجيا، ٦٨.

التي يمكن إعطاؤها شكلاً<sup>(١)</sup>، وبما أن بين التاريخي والقصصي وشائج اتصال أبستمولوجي، فلاشك أن الشخصيات تمثل حجراً رئيساً في المبنى التاريخي والقصصي مثل الأحداث.

يشير الباحثون إلى أن الأسطورة في بلاد وادي الرافدين قد امتزجت بالدين، للحد الذي يمكن اعتبارهما وجهين لعملة واحدة لما كان الإنسان العراقي مغوراً بالدين ومحاطاً بالآلهة، للحد الذي دفع بالمستشرق "جورج رو" إلى التصريح "بأن السومريين وورثتهم كانوا قد عاشوا في الديانة كما يعيش المسلم في الماء".<sup>(٢)</sup>

عند التطرق للتسمية التي تأخذ دلالة أسطورية في الرواية، فإن الدال لا بد أن يكون مرتبطاً بالدين أو بالمعتقدات الدينية المتوارثة عبر الأجيال، ولا وجود لشخصيات أسطورية تعيش في وعي الجنوبي وسردياته المتواترة ليست دينية أو مرتبطة بالدين بشكل مباشر.

هنالك روايتان اشتغالهما الموضوعي جاء أسطورياً، وهما تستوحيان أساطير أهوار الجنوب، الأولى رواية "مولد غراب" لوارد بدر السالم<sup>(٣)</sup>، والثانية رواية "مستعمرة المياه" لجاسم عاصي<sup>(٤)</sup>، تناولت "مولد غراب" حادثة غرائبية تناقلتها السرديات الشفاهية

(١) أسطوريات، رولان بارت، تقاسم المقداد/ ٢٢٩.

(٢) الهوية الملتبسة، ثامر حبيب/ ١٩.

(٣) مولد غراب، وأرد بدر السالم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/ ٢٠٠١.

(٤) مستعمرة المياه، جاسم عاصي، ضمن مجموعة في انتظار الضفاف البعيدة وفيها أربع روايات لجاسم عاصي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع/ ٢٠١١ وقد أثار المؤلف في مطبوعة إلى أن "مستعمرة المياه" صدرت للمرة الأولى عن دار الشؤون الثقافية العامة/ ٢٠٠٤.



لشعب الأهوار عن رجل معتوه لقيط يحكى أنه قد حمل بطريقة ما<sup>٩</sup>، فأصاب الذهول الأهالي وأحصوا أن لعنة ما حلت "بهور العكر"، فهرعوا نحو شخصيتين تعيشان في وجدان الناس بقداسة وتبجيل، هما "السيد عنبر" الشخصية المهابة عند الناس، فهو "سيد الأهوار المتخثر في ذاكرة الناس مهما كانت الأحوال قاسية ومخزية"<sup>(١)</sup>، الشخصية الثانية هي زمرة "مولدة وحكيمة القرية"، يذكر أن المرأة الكبيرة في السن إن كانت أم أو جدة أو حكيمة القرية تكون لشخصيتها ملامح أسطورية في الرواية لما يتمتع به هؤلاء النساء من حكمة ودراية.

تناولت رواية "مستعمرة المياه" أسطورة "حفيظ" وهو حيوان خرافي عملاق ومضئ يسكن أقاصي الأهوار، يهتد الأمنين ويرؤهم، وعلى السادة أن يذهبوا لمواجهته والقضاء عليه "السادة المكاصيص" يتوارثون جيلاً بعد جيل الذهاب إلى مواجهة حفيظ ولو كلفهم ذلك عدم الرجوع والموت المسمى "درب الصد ما رد"<sup>(٢)</sup>، بتوجيه من الأم المهابة والمبجلة، ينفض ابنها "مردان" عنه غبار المدينة التي يعيش فيها ويقرر اللحاق بأسطورة "حفيظ" تلبية لنداء آبائه وأجداده "السادة" ويقرر مواجهة الوحش، وإن هو لم ينجح في المواجهة يكمل الطريق من بعده ابنه "سامح".

<sup>(٩)</sup> مولد غراب/٩.

<sup>(٢)</sup> الرواية/٢١ يوجد يكون للأسطورة وللحم علاقة بالمثل الشعبي المتداول في الجنوب كمعة مردى.

"الأم، ومردان، وسامح" وإن كانوا شخصيات عالية فإن نسبهم يربطهم بخيوط أسطورة "حفيظ"، فكان الارتباط باسم النسب "السادة المكاصيل" جعل منهم شخصيات أسطورية.

اشتغلت بعض الروايات على خط الأسطورة ضمن الخطوط النصية المتعددة التي طرحتها، فكان لابد أن يرافق الخط الأسطوري شخصياته، من تلك الروايات "سابع أيام الخلق" تدور أحداثها الرئيسة عن نزاع بين السلطة الروحية/ الدينية ممثلة بالسيد "نور" والسلطة الزمنية/ المدنية "الشيخ مطلق"، وضمن هذا الخط أُسبغت على السيد جميع مظاهر الشخصية الأسطورية من قداسة وكرامات وتأثيرات في الأحداث سلبياً أو إيجابياً، وكذلك مسألة الظهور والإختفاء والتجلى "السيد نور ما غاب طرفة عين عن الديرة ما أن يستغاث به في الملمات والشدائد حتى يتجلى على شكل نوراني يطامن المخاوف، ويده حانية تخفف الأوجاع"<sup>(١)</sup>.

وقد ارتبطت الدلالة الأسطورية للشخصية الجنوبية بأسطورة المكان المقدس الذي تعيش أو تدفن فيه الشخصيات وهو "المزار"، وهذا ما حدث بعد اختفاء السيد "نور" أخذ العامة يقدسون بيته وصار مزاراً يقصدونه عند الملمات وكان السيد لم يموت.

"السيد فضل الله" في رواية "خلف السدة" الرجل المهيب الذي قاد أولى قوافل المهاجرين من الجنوب إلى أطراف العاصمة هو من اختار إقامة النازحين في المكان، وبعد موته تحول بيته إلى مزار، يسمى مزار السيد فضل الله في خلف السدة.

---

(١) سبع أيام الخلق/ ٣٧.

رواية "تل الرؤوس" الشخصية الرئيسية فيها ناشط سياسي تطارده السلطة إلى أطراف الجنوب، يبقى سنوات دواراً في القرى النائية، ثم تتسج العامة عنه وعن بطولاته الحكايات والأماطير وتطلق عليه لقب "المتواري" يشير إلى أسطورة المخلص ضمناً.

إن الدال الأسطوري يدور بمجمله في فلك الاسم الإبتدائي "السيد"، فجميع أساطير الجنوب اختزلت أو كثفت في أسطورة السلالة المقدسة لآل بيت النبي محمد، مترادفة مع المكان المقدس "المزار"، ومرتبطة بأسطورة متواترة في جميع الديانات والثقافات، وهي أسطورة العود والانبعاث للأنبياء والأولياء والصالحين لينشروا العدل في الأرض ويخلصوا العالم من شروره.

#### هـ- الدلالة التكرارية:

مقاربة الدوال الإسمية الأسطورية تفترض الكلام عن الدوال الإسمية "التكرارية"، وهو المصطلح التصنيفي للشخصية الذي اجترحه "فيليب هامون"، ويعني بها تلك التي تتسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة ومقوية لذاكرة القارئ<sup>(١)</sup>.

قد تكون أغلب الشخصيات التكرارية التي تعيش طويلاً في ذاكرة التلقي هي من نوع الشخصيات الأسطورية، الفرق بينهما هو إن الشخصية الأسطورية هي ذات مجسدة في النص أما الشخصية التكرارية فتأتي على شكل إشارة أو استنكار لتحكم

(١) ينظر بنية الشكل الروائي، محسن بحراوي/ ٢١٧.

الأواصر بين النص والتلقي لما تختزنه دوالها من مدلولات مترسبة في الذاكرة الجمعية للجنوبيين.

تأتي في مقدمة الأسماء التكرارية شخصية الإمام الحسين بن علي، فقد جاء ذكره بطريقتين، روايات ذكرت شخصيته بوصفها رمزاً للبطولة والتحدي والشهادة، "ياكوكتي"<sup>(١)</sup>، "تل اللحم"<sup>(٢)</sup> "مستعمرة المياه"<sup>(٣)</sup> "شروكية"<sup>(٤)</sup> وفيها يقول الراوي "ثمة من لا يقدر على لمّ جماح هذه القدرة المؤسسة لأبدية الأبد... تهمس للرأس المرتل بأي الفخر فتفزع العينين"<sup>(٥)</sup> السود بهدوء، وتصمت فضاءات الوجود.

أما الروايات التي أشارت للمدينة "كربلاء" أو لطقوس عاشوراء، فهي "المقطورة"<sup>(٦)</sup>، "رياح شرقية رياح غربية"<sup>(٧)</sup>، "مكنسة الجنة"<sup>(٨)</sup>، "خلف المدة"<sup>(٩)</sup>، "حساء الهور"<sup>(١٠)</sup>.

الشخصية التي أخذت الموقع الثاني في التكرار الشاعر "بدر شاكر السياب" فقد بدت شخصيته ومعاناته رمزاً لمعاناة جميع أبناء الجنوب، والروايات التي ذكرته

---

(١) الرواية/٢٣٣، ٢٣٢، رواية ياكوكتي هي من أكثر الروايات التي وردت فيها إشارات لشخصيات تعيش في الذاكرة وفي الوعي الجنوبيين، أولياء، شعراء، سياسيون، معتمون.

(٢) الرواية/٣٦٨.

(٣) الرواية/٣٧.

(٤) الرواية/١٦.

(٥) شروكية: شوقي كريم حسن، ٢٠٠٩، هكذا وردت الكلمة في الرواية، والأصح "تفتزع العينان" /١٦.

(٦) الرواية/٩٤/٩٥.

(٧) الرواية/٦٤.

(٨) الرواية/٧.

(٩) الرواية/٦.

(١٠) الرواية/٩.

باستثناء رواية "أشواق طائر الليل" والتي هي سيرة مقتضبة لحياة السياب أثناء رقبوده في المستشفى قبل وفاته، الروايات التي أشارت له هي: "يا كوكتي" (١)، "حي الطرب" (٢)، "الغلام" (٣)، "تل الرؤوس" (٤).

"العباس بن علي" أخو الإمام الحسين ورد ذكره في "تل اللحم"، "تسروكية"، "خلف السدة".

وقد جاء ذكر شخصية "علي الوردي" (٥) في روايتي "تل الرؤوس" (٦) و"حقول الخاتون" (٧). النبي "عزير" ورد في "ملائكة الجنوب" (٨).

الشاعر "مظفر النواب" مع رسوخه في ذاكرة إنسان الجنوب إلا أنه لم ينكر إلا في رواية واحدة وهي رواية "حساء الهور" (٩).

المطرب "داخل حسن" ذكر في رواية "الغلام" بالقول "دخل في روعك أنك داخل حسن صاحب الصوت الذي يكسر الروح والضرع من الشقاء والألم العراقيين" (١٠).

وقد ذكر أيضاً المائدة العلويين، أدباء، رسامون من أمثال الشاعر الجواهري في "حقول الخاتون"، الرسام "قيصل لعبيبي" في "مكنسة الجنة"، من العلويين ذكرت "قوادة أم هاشم" في "مكنسة الجنة" (١)، و"المسيد" العكار في رواية "الغبش" (٢).

---

(١) في مفتاح الرواية/١٥، وفي الرواية تناصت أخرى مع شخصية السياب في كسائمه/٢٣٢/٢٣٣.

(٢) الرواية/٣٧.

(٣) الرواية/١٩٠.

(٤) الرواية/١٧٠.

(٥) عالم الاجتماع العراقي المعروف، من كتبه "لمحات اجتماعية من تاريخ العراق" و"شخصية الفرد العراقي".

(٦) الرواية/١٧٠.

(٧) الرواية/١٢.

(٨) الرواية/٤٧.

(٩) الرواية/٦٧.

(١٠) الرواية/٥١.

ومن المعنويين ذكر "حالب" في رواية "ياكوكتي".<sup>(٣)</sup>

## و- الدلالة السيرية:

عند الرجوع إلى تقسيم "أمبرتو إيكو" للشخصيات إلى مرجعية وفائضة، فإن جميع ما سبق طرحه من دلالات الأسماء يقع ضمن تصنيف الشخصيات المرجعية، وهي التي نجد لها نظيراً أو معادلاً في الواقع، والحالة هذه تقتضي تمييزاً بين الشخصيات المرجعية بالفعل "تاريخية" من المرجعية بالتصور "متخيلة" ولذلك تبدو الدلالة المرجعية دلالة عامة ينبغي تخصيصها، كأن يقال "الدلالة التاريخية" وذلك ما يستدعي اختبار الرواية في ضوء طروحات "لوكاشن" في الرواية التاريخية<sup>(٤)</sup>، ومن الممكن أن يطلق عليها الدلالة "السيرية" لتجنب الإحالة إلى الرواية التاريخية عندما تذكر التسمية.

إن أغلب الروايات وإن ظلت تدور في فلك التاريخ "السياسي والاجتماعي والثقافي" للعراق بشكل عام وللجنوب على وجه الخصوص لكنها لم تتطرق إلى شخصية تاريخية بعينها إلا فيما ندر<sup>١؟</sup>، وكأن هنالك فرقاً بين التاريخ العام للمكان والتاريخ الشخصي للجنوبيين يستدعي حيلة أو حذراً من تناوله والغوص فيه، ففي الروايات المدروسة لا توجد الشخصية التاريخية الفاعلة وظيفياً، وإنما تطرح فقط من خلال وعي الراوي يسرد سيرتها وقيمها من جانبه من دون أن يترك لها المجال للإفصاح عن نفسها والتعبير عن ذاتها كما تريد.

(١) مكسة الجعة، ٩٨، ١٣٩.

(٢) الغيش، شاعر المباح، دار النشر للتوزيع والنشر، سوريا، ١٣/٢٠١٠.

(٣) الرواية/١٧٨.

(٤) يتحدث "لوكتش" عن مفهوم الرواية التاريخية بوصفها مقارنة الذات والموضوع التاريخيين، ولا يتحدث عن سرد تاريخي

محض. ينظر الرواية التاريخية، جورج لوكتش، تصالح جواد كاظم/١٢.

إنَّ أيّاً من روايات الداخل التسعينية لم تتناول شخصية مرجعية جنوبية، هنالك تناول للآخر<sup>(١)</sup>، أما محاكمة الذات التاريخية فقد كان بمثابة محرم تاريخي انضم إلى بقية المحرمات آنذاك!. الإستهانة رواية "أشواق طائر الليل" التي تحدثت عن مسيرة بدر شاكر السياب، وهي مسيرة شعرية رمزية أشير على غلافها بأنها رواية وليست مسيرة ذاتية، فالمؤلف لم يشأ أن يقيد بها كونها مسيرة ليظل الباب موارباً على قراءة تخيلية أخرى للرواية توازي القراءة السيرية.

أما روايات المنفى فقد تناولت الدلالة السيرية للأسماء بالشكل الآتي:  
سردت رواية "بعد خراب البصرة"، فصولاً من نضالات الحزب الشيوعي العراقي، وخصّت بالذكر بعض القيادات النسوية، الشاعرة "عايدة ياسين"، "سميرة الشيوعية" و"هناء أدور"<sup>(٢)</sup>

تناولت رواية "الغلامه" وقائع ما تعرضت له الشيوعيات العراقيات في المعتقلات السياسية من تعذيب وقهر واغتصاب بعد انقلاب ٨ شباط الدموي. وقد ذكرت أسماء بعضهن "كان هناك عشرات من الآتسات والسيدات المناضلات الباسلات، الشاعرة عفراء، والدكتورة أنيسة، والطبيبة هيفاء"<sup>(٣)</sup>

وقد تطرقت لسيرة اثنين من المثقفين الجنوبيين أحدهما ذكرته بالإسم مع بعض التغيير، وهو الناقد "عبد الجبار عباس" اسمه في الرواية "عبد الجبار علي"، في المرد ما يثبت أنه الشخصية المرجعية ذاتها "من على هذه الطاولة، أكملت

---

<sup>(١)</sup> في روايات الحقبة التسعينية، أشير إلى "المستر القوكنس" رئيس سلطة البروطانية أيام الانتداب في روايات عدة، كان شخصية رئيسة في رواية "رياح شرقية.. رياح غربية" وذكر في رواية "منايع أيام الخلق"، وفي رواية "بعد خراب البصرة"، وفي "المقطورة" ذكر "توري سعيد".

<sup>(٢)</sup> منكرات سجان "بعد خراب البصرة"، جاسم المطير، دار أمل الجديد للترجمة والنشر، سوريا، ١٩٩٨/١٨٤  
<sup>(٣)</sup> الغلامه/٧٢.

بعض فصول كتابي النقدي الأول "مرايا في الطريق" بعدما عرف إسمي عبر مجلة "الآداب" اللبنانية. لكن كتابي عن القصة والنقد القصصي لم يبدأ من هنا"<sup>(١)</sup>.

لم تذكر الشخصية المرجعية الثانية في الرواية باسمها الحقيقي بل الإعتباري وهو "مسلم النقي"، والسرد المكثف الذي تناول هذه الشخصية يثبت أنه الأديب والمفكر "عزيز السيد جاسم"، "فكنت أعيد ما حفظته من بعض دراسائك الفكرية في بداية السبعينات، لما قرأت أول دراسة لك في إحدى الدوريات الشهرية العراقية "الشعر ضرورة: فالشاعر الكوني يخون شرف التأمل إن لم يصل شعراً".<sup>(٢)</sup> تضع الرواية العبارة بين مزدوجي تنصيص، وفي الختام يرد في الهوامش بحسب الصفحات، فتشير إلى المقتبس بقولها "دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية للكتاب"<sup>(٣)</sup>.

سردت رواية "مطر الله" وبشكل موجز مسيرة "فهد" مؤسس الحزب الشيوعي العراقي، تصفه إحدى الشخصيات بأنه "عاش فهد حياة أكثر بؤساً منك ولكنه خلد اسمه في التاريخ".<sup>(٤)</sup>

تعرضت رواية "تل اللحم" لإسمين شعريين بالقدح، وقد دمجت بينهما باسم "عبد الرزاق الشيخ مخفر"<sup>(٥)</sup>، الشخصيتان هما الشاعر "عبد الرزاق عبد الواحد" و"حسب الشيخ جعفر"، كلاهما من مدينة العمارة، وهما وجهان لشخص واحد في التزلف المسلطة بحسب تأويل الاسم المحزّف.

---

<sup>(١)</sup> الرواية/٢٢٣.

<sup>(٢)</sup> الفلانة/٣٠، في الصفحة مقطعات من حياة الأديب الشخصية، وعلاقته بالسلطة البعية.

<sup>(٣)</sup> الرواية/٢٩٣.

<sup>(٤)</sup> مطر الله، هدية حسين، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

<sup>(٥)</sup> الرواية/١٩٢.



خصّ الراوي الإسم الثاني بسيرة موجزة، وقد ذكرت في إحدى الصفحات اسم ديوانه الشعري "زيارة السيدة السومرية"<sup>(١)</sup>.

يضع المؤلف الأسماء المرجعية والتي فيها تغيير أو تحريف بين مزدوجين لإثارة الاهتمام بها وبدلالاتها أما الأسماء المتخيلة فيتتركها من دون مزدوجين، من خلال ذلك يدرك المتلقي الفرق بين المتخيلة والمرجعية، أما في "ملائكة الجنوب" فقد وضعت جميع الأسماء في الرواية بين مزدوجين، وكأنها تقنية لإبقاء التنافذ متواصلًا بين المرجعي والمتخيل وإنجاز حوار بين الإثنين، وقد يستعصي حينها الاستدلال بالنص عن أي من الشخصيات المذكورة كان إسمها مرجعياً وأياًها متخيلاً إلا بالرجوع إلى الوثائق التاريخية التي استقى منها المؤلف روايته .

انتشر فن كتابة السيرة الذاتية للكتاب والروائيين بعد التغيير، ومنها "اعترافات رجل لا يستحي" سيرة الكاتب والروائي "سليم مطر"، قال عنها في المقدمة إنها "سيرة روائية عراقية"، وقد ذكر سليم مطر أنه انزاح عن مفهوم السيرة التقليدية بقوله "بعدم استخدامها السرد الزمني المتسلسل... بل لجأ إلى تقنية إبداعية غير معروفة حتى في الأدب العالمي إذ كشف عن حياته من خلال تناوله لموضوعات "تيّمات" خصص لكل منها فصلاً خاصاً"<sup>(٢)</sup>.

تناولت رواية "جدد موته مرتين"<sup>(٣)</sup> شخصية مرجعية إسمها "تجم الفحام" كانت تعمل في وزارة الخارجية العراقية، تميزت هذه الشخصية باستقلالها عن وجهة نظر المصادر وتعبيرها عن ذاتها بعيداً عن تخطّاته واشتراطاته، فهي شخصية مجسدة عاشت أدواراً متقلبة من حياتها وتفاعلت مع غيرها من الشخصيات.

(١) الرواية/٢٠١٨.

(٢) اعترافات رجل لا يستحي، سليم مطر، مركز دراسات الأمة العراقية-جنيف-بغداد/٢٠٠٨.

(٣) جدد موته مرتين، حميد الربيعي، دار فضاءات للنشر والتوزيع/٢٠١٢.

وضعت جميع الأسماء في رواية "سنة أيام لاختراع قرية" بين مزدوجين وهي تقنية سردية جديدة للتلاعب بالذال الإسمي وإخاله ضمن متواليات من التأويلات المختلفة. وقد كان أحد شخصيات الرواية، الروائي "ناصر قوطي"، وهو بلا شك شخصية مرجعية أدخلت إلى منظومة الحكيم "المتخيلة"، وذكرت في النص أسماء لروائيين بصريين آخرين، منهم "قصي الخفاجي وضياء الجبيلي ومرضى كزار".<sup>(١)</sup> تناولت رواية "حساء الهور"<sup>(٢)</sup> قصة نازحين عراقيين في قرية حدودية جنوبية بين العراق وإيران وما تعرضوا له معاناة إنسانية هناك، وروت فصولاً من مقاومة المعارضة العراقية للنظام البائد في الأهوار، وأتت على ذكر شخصيات تلك المعارضة، ساردة فصولاً من سيرتهم الشخصية أبرزهم كان<sup>(٣)</sup> الشهيد "محمد باقر الصدر" هنالك سرد موجز من "وجهة نظر الراوي/ المؤلف عن حادثة اغتياله التي ارتكبتها النظام، وكرت أيضاً الشهيد "محمد باقر الحكيم"، وعالم الذرة "حسين الشهرستاني".

### ز- الدلالة الإيحائية:

تختص سيميائية الإحياء "بكل التعابير والصيغ اللغوية نوات المعنى غير المكتمل التي تستمد مرجعيتها من المعرفة بعالم اللغة لا بعالم الأشياء، كون القصد فيها موجه إلى التعابير من مثل أسماء الأعلام وعناوين الآثار والصور الأدبية".<sup>(٤)</sup> الدلالة الإيحائية للإسم معتمدة من موسيقى الصوت والمقاطع اللغوية وما تمثله من إحياء لدى المتلقي عندما يربط ذهنياً بين الصوت وفعل الشخصية. وغالباً ما

<sup>(١)</sup> سنة أيام لاختراع قرية، علي عباس خفيف، دار أزمنة للنشر، ١١/٢٠١٠.

<sup>(٢)</sup> حساء الهور، عبد اللطيف الحرز، النار العربية للملوم ناشرون، ٢٠٠٩.

<sup>(٣)</sup> الرواية، ١٣٢٠.

<sup>(٤)</sup> معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، عبد القادر فيم الشيباني/٦٤.

يراد بها السخرية من الشخصية، فالدلالتان الإيحائية والماخرة قريبتان من بعضهما جداً.

من الروايات السابقة في الإشتغال على الدلالة الإيحائية "سابع أيام الخلق" من أسماء الشخصيات فيها "بدر فرهود الطارش" و"شبيب طاهر الغياث" و"ذاكر القيم"، في هذه الأسماء محوران دلاليان متلازمان هما الدلالة الإيحائية والدلالة التداولية، فالرواية التي تحدثت عن صراع القيم في المجتمع الجنوبي بين البداوة والريف والمدينة قد جعلت من دلالات الأسماء معتركاً إيحائياً لهذا الصراع المتداخل فجاءت ثلاثية أو ثنائية مترجاً فيها البدوي "فرهود، طارش" بالريفي "شبيب، القيم" بالمدني "بدر، طاهر" وذات جرس صوتي شديد فيه إحياء إلى اهتمام المجتمعات البدوية والريفية بالإيقاع الصوتي للأسماء.

رجح "نجم والي" الدلالة الإيحائية في تسمية شخصياته، لكن تلك الإيحائية لا يقوم المتلقي بتفسيرها وإنما جاءت متسقة مع إيديولوجيا المؤلف الذي يريد السخرية والتهكم من تلك الشخصيات من خلال التلاعب بدلالاتها الإسمية.

شخصية "أسيد لوتي" وهو مروض ديك في البصرة، ومن الذين لهم دور كبير في السمرة والتجسس لصالح السلطة، عند استجماع الاسم بين الأول "أسيد" هي صيغة تصغيرية شفاهية لكلمة "أسد" والثاني "لوتي" وهي كلمة شعبية ساخرة تطلق على الشخصية المحتالة والكذابة، تكون المحصلة إحياء بالسخرية من الشخصية.

"فطيم بي دي"، "عسلة لاوي" و"جكليت" الغانيات أسماؤهن توجي بعملهن. ولا تبدو الدلالة الإيحائية بعيدة عن الأسماء المحرفة التي منحت للشخصيات المرجعية، "عبد الرزاق الشيخ مخفر" و"محمد جراد الأزدي".

في "ملائكة الجنوب" حُصَّ إسمان عريبان بالأكقاب الساخرة وهما "عدنان" و"قحطان"، شخصيتان تمثلان سردياً التيار القومي العربي، فقد ورد اسم

"حططان تختة" و"عندان سوادى"، ابن الأول اسمه "مجاشع آل تختة"، وابن الثاني "قوزى طاعون".

في رواية "رياح شرقية رياح غربية"، هنالك إشارة لشخصية تدعى "عبد الله"، ويطلق عليها اجتزاء "عبدل"، وفي الاسم إحياء بالتهميش والدونية.

في "ياكوكتي" شخصية السكير البوال في الطرقات تدعى "سالم نو".

في "حجاب العروس" هنالك شخصية "جنزىل" زعيم الطائفة الصابئية في الأهوار، والاسم فيه إحياء بالقوة والصلابة والجبروت.

في "مئة أيام لاختراع قرية"، هنالك اشتغال واضح على الدلالة الإيحائية للأسماء، فالصبي البطل يدعى "بريس"، أما الدكتاتور الشرير الذي فتك بالقرية فيدعى "التنيل"، وهو على وزن اسم "جنزىل" الوارد الذكر .

#### ح- دلالة الألقاب والكنى:

يتناول هذا الحقل "الألقاب والكنى" بوصفها المؤشر الدلالي المميز للشخصية سواء أصبح اسم استكمالاً لأبعاد الهوية الشخصية أو لم يصبح.

من الألقاب التي جاءت بدون الاسم "المعيدي" السارق، جاءت لإطلاق صفة العموم على الجماعة الإجتماعية التي تميزها ممارسات معينة "فذلك دأب المعدان يقولون عن لا يجارى في السطو والقسوة" يخوف بالكمرة، ويسرق الكحل من العين<sup>(١)</sup>.

في "يا كوكتي" جملة من الأسماء تبينت دلالتها من خلال اللقب الذي يمثل فعل الشخصية ومنها "محمود الطبايق" صبي لواطى، أو يمثل العيب مثل "غصون

(١) مابع أيام الخلق/١٦٨.

المرجاء"، واللقب المناقض للمسمى مثل "محمد الأستاذ" وهو أفندي متشاقف، أما "أحمد دبابة" فهو مصلح دراجات.

في "الغلامه" "شاكر المطيرجي"، شاب نصف عاقل نصف مخبول مثلما تصف العامة هواة جمع الطيور.

في "بعد خراب البصرة" شخصية "موشي ديان أحد أعضاء حزب البعث اقتلعت عينه اليسرى فأطلق عليه رفاقه هذا اللقب التهكمي الساخر.

تميزت رواية "نيل النجمة" بتمييز كل شخصية بلقب يدل على عملها ووظيفتها بداية من اسم الراوي/البطل يبرز لقبه وبدون اسم "الزبيدي الصغير"، الراوي يستخدم اللقب ويسخر منه في الوقت ذاته فيقول: "لماذا الكتاب في جلمهم يتوجون أسماءهم بكنى عشائهم وهم يتحدثون عن معاني التحضر والمدنية طوال حياتهم"<sup>(١)</sup>، ومن ثم يستمر في انتقاد الذات ومقاربة الواقع من خلال ألقاب الشخصيات مثل "جسار البدوي" يمثل نسق البداوة في المجتمع، "هاشم المعيدي"، النسق الريفي "عنان فلسفة" المتقف النخبوي، "ماجد الحربي" الساحر الجوال، "عباس حديقة" مصور المدينة صاحب القميص الزهري، "حسنة الراقصة" غانية المدينة، "محمد البغدادي" الآخر المعيطر، "محسن الزاير" السكير المترنح. حسن المساعاتي "الزنجي" وبذلك تكون الرواية الأبرز التي ترشح فيها السرد عن مخزون متدفق لمعادلة الاسم بالفعل والدور والوظيفة من خلال اللقب.

حضور مكثف لألقاب الشخصيات في رواية "تل الرؤوس" منها المتواري، الرافضي، الدوار، العجوز، المرأة القروية.

مع شيوع الكنى بكثرة في المجتمع الجنوبي وبشكل يوازي الألقاب إلا أن الكنية لم تبرز بوصفها ظاهرة دلالية مهمة في الرواية توازي تداولها مجتمعياً، فحضور

(١) نيل النجمة سيرة معمول لهم، خضير فليح الزبيدي، ١٨، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع دمشق ٢٠١٠.

الكنية قليل بالمقارنة مع اللقب، غالباً ما تكون دلالة الكنية تمثل هيئة الشخصية أو فعلها، "أبو سمرة" كنية الجندي الزنجي في رواية "أقصى الجنوب".  
تشير دلالة اسم "أبو جبار" لهيئة الشخصية الخارجية والتكوين النفسي والفعل  
كان تخيلاً بإفراط له وجه منتفخ بدا لي نحو الخمسين تختفي أثار السنين بين  
طيات الفحم المتراكم<sup>(١)</sup>. في رواية "الحرب في حي الطرب" يذكر إسم نائب  
الضابط بالإسم "حميد جادر"، أما الجنود فينادونه "أبو ماجد" تملقاً له وخشية منه.  
في رواية "الصليب" هناك شخصية "عواد أبو المحاكم"، المثقف الشيوعي المحب  
للأنباء قريته، ينطق بالصدق، ويعرف الحق من الباطل، أما "قاسم أبو المحابس"  
كان يصلي كثيراً، ويتردد على مجلس عبود من أجل الحصول على الطعام  
والثياب هدية منه، وهو يلبس في يده اليمنى أربعة محابس<sup>(٢)</sup>، لقد عبرت الكنية  
بدقة عن سلوك ونوازع الشخصية المرائية.

شخصية "أبو وفاء" رفيق من حزب السلطة، وهي إشارة ذكية من المؤلف  
فغالباً ما كان أعضاء حزب البعث يكنون بأسماء بناتهم وفي ذلك مفارقة مع  
الأنونة المتمثلة بالرقّة والجمال والوداعة بينما أعضاء الحزب كانوا على العكس من  
ذلك تماماً، كما هو "أبو وفاء"<sup>(٣)</sup>.

## ي - الدلالة التداولية "الإستعمالية":

تعرف التداولية دراسة استعمال اللغة مقابل دراسة النظام اللساني الذي تعنى به  
تحديداً اللسانيات<sup>(٤)</sup>، وتهتم بالوظيفة التواصلية العملية للغة، فذلك تعدّ الدلالة الأم

(١) الرواية/٨.

(٢) الرواية/٦٥.

(٣) مكتبة الجنة/٢٢.

(٤) القاموس الموسوعي للتداولية/جاء موشار -ان ربول، ت:مجموعة من الباحثين برئاسة عز الدين المجنوب/٢١.

في تحديد العلامة الإسمية وبعدها تأتي الأخرى تباعاً، فالإسم يجب أن يحقق وظيفة استعمالية على المستويين المكاني والزمني ومن ثم يؤسس مع منظومة الحكمي وظائف تفسيرية في ضوء الثيمات السردية.

يطرح هنا سؤال، هل الإسم بوصفه علامة دالة ضمن الخطاب السردى القضدي من الممكن أن يتوافر على وظيفة الإستعمال ليس إلا؟ سيكون الجواب بالإيجاب إذا كان الإستعمال بحد ذاته عملية دقيقة من خلال إشاراتها الدالة على الزمان، المكان، البيئة والوسط الإجتماعي<sup>(١)</sup>.

تدعى المرأة الريفية الشابة في الروايات "سنّية" في "الحرب في حي الطرب"، "نوعة، عباسة، كرجية، ربحانة" في "الغلامه"، "كلثوم" في "أيوب"، "حليمة، منيحة، صبيحة" في "خلف السدة"، "فخرية" في "شروكية".

أما فتاة المدينة الجنوبية فعادةً ما يكون اسمها "عالية، شذى" في "ترب الزعفران"، "ورقاء" في "سابع أيام الخلق"، "تجلاء" في "أيوب".

الجدّة والأم لم تسمّيا في بعض الروايات واكتفي بالوظيفة "الأم، أمي" بتجسّد واحتراماً كما في روايتي، "شروكية" و"مستعمرة المياه"، أما إذا ورد الإسم فيكون "بدرية" في "ياكوكتي"، الخالة فخرية" في الغلامه و"برية" في "اعترافات رجل لا يستحي"، "قدمة بنت زرزور" في حجاب العروس، "ملاية" في "مكنسة الجنة"، "الزائرة ناظمية" في "حسناء الهور".

ضمت الدوال التداولية العدد الأكبر من أسماء الشخصيات النسوية بحسب الدور الفاعلي للمرأة، فالعديد منها كانت هامشية.

وردت في رواية "خلف السدة" لازمة متداولة في أواخر الأسماء الريفية "سوادي، قدوري، غناوي، عريبي".

(١) ينظر نفسه/٢١.

اسم الصبي في "حساء الهور" لوي" يمثل إشارة للأسماء الحداثية التي أخذت الطبقة المتوسطة في الجنوب تطلقها على أبنائها مع موجة الرخاء في نهاية السبعينات والثمانينات متجاوزة بذلك الأطر الضيقة للتسمية كالإثنية والمناطقية والتي كانت سائدة في التسمية الجنوبية حتى منتصف القرن العشرين، لكنّ انسحاق الطبقة المتوسطة اقتصادياً في التسعينات وما بعدها مهد لتراجع موجة الأسماء المحدثنة وعادت تسمية الجنوبيين تعتمد بالموروث الديني والإثني.

أسماء رواية "الغبش" استندت على الدلالة للأسماء الريفية، من الرجال "سدخان، ناهي، حسون" ومن أسماء النساء "جليلة، حطرية، هيلة"، عندما يهاجر "سدخان" من قريته إلى بغداد طلباً للرزق وهروباً من سلطة الإقطاع، يتعلم في المدينة وعندها يغير اسمه من "سدخان" إلى "عدنان" ذلك يؤكد أهمية التداول واختلافه من بيئة لأخرى وأثره في تغيير هوية الشخصية.

#### ك- دلالة الفعل:

يقسم "تودوروف" دلالات الأسماء، فالإسم الروائي إما أن يعين خصوصية الشخصية كالذي ورد من دلالات، أو أن يكون مقحماً في السببية الفعلية للحكاية، وقد يكون جامعاً للإثنين فيكون له بعد تصنيفي ضمن مجموعة اجتماعية أولاً، وأن يستوعب خصوصية الفعل الذي تقوم به الشخصية ثانياً.

أغلب أسماء الشخصيات جاءت متواشجة الدلالة مع أفعالها وتستوعب أغلب منظومة التسمية في الروايات، في هذا التصنيف من الممكن الإشارة للأسماء التي لم تحمل دلالة أخرى سوى دلالتها على الفعلية.

يشير اسم "مطلق" للطلاق مع السلطة الدينية المقدسة عند العامة ممثلة وانطلق نحو أفق التفكير العملي والسلطة المدنية، "عبد الهادي مزهر" السجان في "بعد



خراب البصرة " أرقه كثيراً عدم تطابق اسمه مع طبيعة عمله، فسعى طوال خط الرواية للتطابق مع مسماه "هادي ومزهر"، في الرواية اسم "ناصر جابر" المدرس والمناضل الشيوعي و"شاكر محمود"، والمناضلة "شيماء" زوجة عبد الهادي، الراوي يتبنى موقفاً أيديولوجياً يسارياً لذلك يمنح الشخصيات المنتمية لهذا الفكر أسماء متطابقة مع سلوكها الإيجابي.

أسماء الشخصيات النسائية "صبيحة، ونأم، وصال، هدى" أسماؤهن تشكل مع فعلهن دلالة مفارقة، فالبطلة صبيحة تنتحر من الحزن والكآبة واللاجدوى، والأخريات وجوه صبيحة الأخرى أسماؤهن مناقضة تماماً لما يشعرن به ويتحملنه من ضغوطات بعد خروجهن من المعتقلات..

في "موت الأب" الصحفي إسمه "أمجد" دلالة الإسم مفارقة للفعل، يطلق عليه الناس "أمجد ابن الخبازة" تحقيراً له ولمهنة والدته.

غالباً ما يطلق السود على أبنائهم أسماء دالة على الفرح والغنى والتفاؤل عكس واقعهم تماماً، في "الصليب" هنالك الزنجيان "عيد ومبروك"، أما "مكنسة الجنة" فالبطل الزنجي إسمه "وداد" يشكل مع التكوين النفسي للشخصية مفارقة بليغة، فالإسم ذو دلالة أنثوية أكثر منها ذكرية، والمسمى غارق بفحولاته فجميع أزmates النفسية والاجتماعية سببها فحولاته، يتلازم مع أزmates الجسدية وإحساسه بالتهميش والقهر شعور جارف بكراهية الآخر والرغبة في إيذاؤه والانتقام منه.

شخصية "زكية" في الرواية إسمها مفارق لفعلها، ففي بداية حياتها كانت تمارس رغبتها بالتدخين في المرحاض فتتضح منها رائحة كريهة، وفي منتصف عمرها جئت وأخذت تفتersh الطرقات وتنام في المزابل.

دلالة إسم الرسامة "نورست" تمثل الألق والنور فهي العاشقة للفن إلى درجة أنها قد أزلت شعرها لترسم به لوحات فنية من الشعر الطبيعي.

في "حجاب العروس" الراوي البطل الأول إسمه "مطر" إنسان طيب ومتسامح ومتقف، أما شقيقه إسمه "رمضان" جاف وقاس.

### ثانياً: دلالات تسمية المكان:

مقاربة الشخصية الروائية بوصفها علامة دالة، ومسألة لسانية يحددها نسق الخطاب تقترب دلاليًا من العلامة المكانية وذلك بانتظامهما اللغوي داخل منظومة السرد وخضوعهما لقاعدة التوصيف الظاهراتي، ومثلما ترتبط دوال الأسماء بالمنظومة الوظيفية للحكي التعبيرية والإيديولوجية والاجتماعية فإن دوال تسمية المكان لا تكون مجرد حاضنة جغرافية للشخصيات وإنما ترتبط هي الأخرى بسلسلة من الوظائف حيث تقترب من دال الذات في الحضور والتأثير، وللمكنة في الرواية شخصيتها هي الأخرى والتي تشكل حضوراً مهماً في الخطاب الروائي يوازي وأحياناً يفوق أهمية الشخصية، وهي إما تمثل الغلاف أو القشرة التي تحيط بالذات وتمنحها سماتها، أو أن تكون لها شخصية معنوية موازية لأننا لها دلالاتها الوظيفية الخاصة ضمن سيرورة الحكي.

ولأهمية المكان في تشكيل الوعي التاريخي بالأحداث التي وقعت في الجنوب ودوره في إعادة الصياغة لهذه الأحداث في المتخيل السردى نلاحظ أن أسماء الأمكنة تنصدر عناوين الروايات المدروسة مرجعية كانت أو افتراضية مثل "أقصى الجنوب، درب الزعفران، المقطورة، رياح شرقية رياح غربية، بعد خراب البصرة، الحرب في حيّ الطرب، تلّ اللحم، ملائكة الجنوب، خلف السدة، تلّ الرؤوس، مستعمرة المياه، حقول الخاتون، حسناء الهور، مكنسة الجنة، ستة أيام لاختراع قرية"، هذه الروايات تمثل نصف العينة وتزد، وقد شكلت تسمية المكان علامتها الدالة الأولى مما يركز أهمية الدال المكاني ليس في تحديد علاقة المكان

بالشخصية والحدث فحسب وإنما تتعدى ذلك إلى توجيه دلالات الروايات بشكل عام.

دلالات تسمية الأمكنة في الروايات هي الأخرى تتنوع مثل تنوع دوال أسماء الشخصيات، ومن الممكن ملاحظة ثلاث دوال رئيسة هي:

#### أ- الدلالة المرجعية:

هي الأمكنة الواقعية التي تحيط بالشخصية وتؤثر فيها وتمثل الفضاء الذي يحتضن أحداث الرواية ويجمع شتات عناصرها المختلفة.

من الأمكنة المرجعية التي كان لها دور في الروايات، حي الطرب في الزبير فقد سرد الراوي قصته بموازاة سرده لشخصيات الرواية التي استقبلها الحي في مغامرة الهروب من الجيش، ومن ثم صياغته لنهاية الشخصيات بعد القتال مع رجال السلطة. يحكي الراوي قصة تحول الحي من مكان بيت البهجة والمسور في نفوس زائريه إلى حي كتيب وموحش ومهجور أثناء حرب الثمانينات. يستعيد هذا الحي ذكرياته التي عرفها منذ سنوات، في الوقت الذي لم يسكنه غير الغجر قبل أن تنخله حضارة عاهرات بغداد... أو قبل أن تشلّ الحرب وتحوله إلى حي حزين كتيب يقع عند مثلث أو زاوية يحاصرها الخليجيون والإيرانيون والعراقيون<sup>(١)</sup>.

الفاو هي الأخرى كانت مسرحاً للمعارك الحربية الضارية التي جرت هناك أثناء حرب الثمانينات "الفاو- ونقل إصبعه بعيداً عن النقطة التي حددها إلى نقطة

---

(١) الحرب في حي الطرب، ١٣٣.

أخرى- هنا رأس البيشة، وهذه المملحة وبساتين الفاو حيث حدثت أشد معارك المشاة في التاريخ الحديث".<sup>(١)</sup>

رواية "رياح شرقية، رياح غربية" فضاؤها الصحراء، هنالك تعمل شركات التنقيب عن النفط، تمثل الصحراء بوصفها فضاء للفقر والنزب والإقصاء تلك الأمل الواعد للجنوبيين بالغنَى والرِفاء والحياة الكريمة، والسؤال الجذري الذي طرحته الرواية، هو: أين واقع الجنوبيين من كل تلك الوعود القادمة من الصحراء؟.

جسر الناصرية في "يوم حرق العنقاء"، مدينة السماوة في "الغلام"، مركز شرطة العشار في "بعد خراب البصرة"<sup>(٢)</sup>، ساحة أم البروم في "الفريسة"، "خلف السدة" في الرواية المسماة باسمه، العمارة أو عماريا في "ملائكة الجنوب"، قرية "همت" الحدودية في "حساء الهور" هذه الأمكنة المرجعية وغيرها الكثير أثرت في أحداث الرواية وفي مصير شخصياتها.

#### ب- الدلالة الافتراضية "التلال الآثرية":

في مقارنة أسماء الأمكنة الافتراضية سوف أحدد الكلام عما يمكن أن يطلق عليه "سلسلة التلال" في الرواية العراقية وذلك لعدد النصوص التي جاءت على نكر التلال، لأهميتها في تشكيل وعي فني مغاير في دلالة المكان وبنيتة السردية.

التل إسم ذو دلالة مرجعية، فهو مكان أثري مرتفع ممتد في صحراء نائية، وهو الأصل التاريخي للمدن الجنوبية المندثرة لذلك يعد جزءاً حيوياً من الذاكرة الجمعية

(١) أقصى الجنوب/ ٢٦.

(٢) الرواية لها عنوانان، الأول "مذكرات سجان" والثاني "بعد خراب البصرة".

المستعادة للإنسان. المكان المرجعي حين يخصب بالمخيلة الأدبية يكتب دلالات جديدة في عالم الرواية .

ابتدأت "سلسلة القلل" بالاستناد إلى تاريخ إصدار الروايات المدروسة برواية "سابع أيام الخلق"، تسمية "تل" فيها إشارة للمكان الجنوبي المهد والولادة، حيث يفترض أن هنالك ديرة اسمها "الهشيمة" وهي الأساس الذي قامت عليه مدينة "الأسلاف"<sup>(١)</sup> المشيدة أسفل سفح مرتفع قليلاً سيطلق عليه لاحقاً "تل الأربعين"، على الأرجح أن تسمية التل بالأربعين تأتي ضمن اشتغال الرواية على سيميائية الأرقام ودلالاتها مثل الرقم "سبعة"، في استثمار للمعارف الدينية والعرفانية في فك رموز الأرقام، في شمال التل مشيد "مطلق" قلعة ويؤسس ببيان مشيخة قوية له ولأبنائه، وإلى جنوب القلعة يبنى مزار "الميد نور" ويكون محط أنظار الزقاد وطلاب العلم "قال وهو يقوم سبائته بإشارة عريضة تنقل بها بين أطلال القلعة القائمة شمالاً فوق "تل الأربعين" وبين المزار القائم جنوباً على حافة النهر... هيهات لقد تباعد الطرفان عن بعضهما تباعد هذين"<sup>(٢)</sup>. المكان الافتراضي الذي يشيده الراوي لمدينة الأسلاف الواقعة في منخفض بين تل إلى الشمال "تل الأربعين" ومزار إلى الجنوب يعطي أبعاداً وصفية متخيلة لشخصية المكان الواقع بين قلعة في الشمال ومزار إلى الجنوب حيث تشكلت هوية المكان المهد والبداية تتشكل شخصية الذات بين عدة زوايا تشكيلية منفردة لعدة متناقضات للتل والقلعة والمنخفض والمزار. في "كراسة كانون" ومن خلال تقديم تتابع بين رؤية اللوحة التشكيلية ومنونة الرواية الخطابية، يستعير الراوي من لوحات الرسام الإسماني "غويا" رمزية رأس الإنسان بوصفه رمزاً لهوية الأنا المتفردة، فكان دائماً ما يرسم جمجمة لإنسان وجسد حيوان

(١) في مواضع متعددة من الرواية أشير إلى أن مدينة الأسلاف المقترضة هي مدينة البصرة، ففي الصفحة ٢٥ من الرواية يتحدث الراوي عن الصاحب "المستر فوكس" ويصفه بأنه "أول مساعد حاكم عسكري لمدينة الأسلاف".

(٢) الرواية/٢١١.

كما في لوحة "الكابريتشوس"، التناص مع لوحات غويا ساهم في تشييد مكان يدعى "تل الجماجم"، تل الجماجم عبارة عن مستودعات للجماجم البشرية تركتها مخلفات الحروب كنا واقفين جنباً إلى جنب فوق تل من التراب، يرتفع على منحدر ينتهي بالخبق ويقايا السور خارج المدينة الهاجعة".<sup>(١)</sup> إن شخصية المكان الجنوبي انزاحت عن المدينة وبدأت تتشكل عند أطرافها "مدن الجماجم" مدن الموت والخراب، مدن تتعب بها الغريان والخفافيش، وليس فيها من آثار الحياة شيء ينكر "اقرحت طفلتنا أن نتم زفافنا على تل الجماجم"<sup>(٢)</sup> تكتمل بانوراما المكان وعلاقته بالإنسان بأن يكون قضاءً للموت والخراب وربما للعرس كذلك!.

يتصدر التل شارة العنوان في "تل اللحم"، يقدم الراوي المكان برؤية متواشجة ممتدة بين القرية الآثارية الواقعية، "تل اللحم" الواقعة إلى أطراف مدينة "الناصرية"، إنه صمت المنياع الذي أيقظني... يتحدث عن مكان اسمه تل اللحم"<sup>(٣)</sup> وبين المكان الافتراضي في الرواية حيث تأخذ "مرايا سيد مسلط" الراوي في رحلة هروب من البلاد يحطّان رجالهما قبل الوثوب إلى الخارج في تل اللحم" إلى تلك المراقد، حيث القباب، باتجاه المقبرة، التي يفترض بها أن تكون هناك، والتي استحوذت على كل الأراضي المحيطة بها على ثلث جنوب البلاد، ونمت بعد الحرب لتصبح بلداً لوحدها، بلداً غنية بالنفط".<sup>(٤)</sup> يوضح المقتبس كيف يتساق النص بين الواقعي والمتخيل، حيث امتداد مدينة تل اللحم من أقصى الجنوب وحتى "مقبرة

---

<sup>(١)</sup> الرواية/١٠٨/١٠٩.

<sup>(٢)</sup> الرواية/١٠٧.

<sup>(٣)</sup> الرواية/١٣.

<sup>(٤)</sup> الرواية/١٣٩.

وادي السلام" يمثل كناية كبرى عن الجنوب إنساناً وتاريخاً أثناء وبعد حقب الحروب والاحتلال.

قاربت "تل اللحم" الإزاحة المكانيّة من المدينة إلى التل ليس للمكان فصص وإنما للإنسان الجنوبي وجعله خارجاً عن التمدن والحضارة ثقافة وسلوكاً، وفي الوقت ذاته يشكل التل ملاذاً آمناً من المدينة "البغي المشوّهة، ونقطة انطلاق نحو وراء الحدود لذلك فإن الإزاحة نحو التل بما فيها من توصيف ظاهراتي لحالة الإنحطاط الحضاري التي وصل إليها الجنوب تمثل أيضاً خلاصاً من بطش السلطة والإحتماء من قبح المدينة في البحث عن اللامتناه<sup>(١)</sup>.

مع رواية "تل الرؤوس" تعود دلالة التل لتتصدر واجهة الرواية وبشكل قد لا يختلف في الرؤية والمعالجة عن ما سبق تناوله في سلسلة التلال السابقة عن المكان/التل بوصفه مهذاً للعراق القديم، "إن التلال الأثرية هي التي أثرت بطريقة وأخرى، في اكتشاف مدينة على غرار تل الرؤوس، تل حسونة، تل اللحم، تل العويلي، تل زرغل، تل شमित... ويقع "تل أسود" في الرضوانية إحدى بلدات تل الرؤوس وفي هذا المكان يوجد معتقل رهيب"<sup>(٢)</sup>، الكلام عن مكان افتراضي يسمى "تل الرؤوس"، يمثل الهوية الجديدة/القديمة للمكان المعادي والذي زرع "مقابر جماعية" و"معتقلات" و"رفاة جنود الحرب"، الهوية الجديدة لسلسلة التلال تمثل المكان "السجن والمعتقل والمقبرة".

في "خلف السدة" حيث حطت رحال المهاجرين الجنوبيين في أرض جرداء عند أطراف العاصمة كانت الأرض الجديدة لا تختلف عن سابقتها بوصفها فضاء خاوياً، فكرة الهروب والبحث عن ملاذ جديد هي التي غنّت نشوء "المدينة" المقامة

(١) ينظر مشكلة المكان القني، يوري لوتمان، ت يمني العيد وفيها تقسيمات المكان القني /٢٢.

(٢) الرواية/٢٦٤.

في سفح مستنيتين تراكبتين تحيطها تلال جرداء تدعى "الیشان"، بعض الوافدين استوطن التل هنالك يوجد مزار السيد "فضل الله" وقد أقام بعضهم في المنخفض "كان المنخفض خلف سدّة ناظم باشا، الذي تحول إلى مستنقع بسبب مياه الأمطار، يحجز طريق المرور أمام سكان التلة لكنهم صنعوا درويهم الخاصة بهم التي تقودهم إلى السوق في الأسفل"<sup>(١)</sup>.

وبذلك توفر تسمية المكان الإفتراضي ودلالاتها فرصة استخدام نسق الذاكرة بوصفها "وظيفة نفسية قوامها إعادة إنتاج وعي سابقة"<sup>(٢)</sup>، هذه الوظيفة تتيح إمكانية تداخل الأمكنة وتوالدها، وذلك ما لا توفره الدلالة الإسمية للشخصيات والتي تكون ثابتة محددة غالباً بأطر ثابتة.

### ت- الدلالة اليوتوبية:

يقول "بول ريكور" في تعريفه لليوتوبيا "ربما كانت قدراتنا على تصور مكان فارغ نستطيع من خلاله التطلع إلى أنفسنا واحدة من البنيات الأساسية القابلة للتطبيق على أنوارنا الإجتماعية"<sup>(٣)</sup> تنطلق اليوتوبيا من فكرة اللامكان، أي تجاوز فكرة الأرضية إلى أماكن تتمسجها المخيلة تعويضاً عن المكان الواقعي الذي يخفق الذات. كأن يتصور بأن هنالك مدينة أشباح، نهر دون ماء.<sup>(٤)</sup>

فضاء الأهوار، المكان الممتد بفضائه والقاسي بطبيعته والغني بأساطيره وهو جزء من المكان المهمل للجنوب، يمثل يوتوبيا المكان الأليف للذات والمعادي لها

---

(١) الرواية/١٢.

(٢) معجم لالاند الفلسفي، ٧٨٣.

(٣) محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، بول ريكور، ت:خليل رحيم، ٦٤.

(٤) ينظر الكتاب نفسه، ٦٦.



كذلك، ويمثل الحلم والخلاص لهم في الوقت ذاته، لذلك فإن الروائيين يتعاملون معه على مستويات عدة متباينة.

حددت رواية "أيوب" ثلاثة دلالات للهور بوصفه ذاكرة ويوتوبيا فتارةً هو المنفى، وتارةً هو المشفى وتارةً هو اليوتوبيا "الجزيرة وجدول عرفات" الحلم بالخلاص ومعاينة المستقبل "المنفى، الجزيرة من حولي تداعبه الريح فيبدو وسط مياه الهور المالحة التي تطوقه من كل جانب أصغر من حقيقة".<sup>(١)</sup>

"كوت حفيظ"، والذي قيل إن الوحش حفيظ يختبئ فيه ويطلب المواجهة من أبناء الأهوار كل سنة مع اكتمال القمر، "كوت حفيظ" الذي تدور عنه رواية "مستعمرة المياه" مكان يوتوبي متواشج مع أساطير الجنوبيين عن الفرائيس الأرضية والسماوية، أساطير الصبر والمقارعة والتحدي والصمود، التماهي مع فكرة طهارة النسب ونقاؤه المرتبطة بفكرة الغيبة والحضور.

الرواية الفانتازية "سنة أيام لاخترع قرية"، تتحدث عن مكان يوتوبي يدعى "بيت سنحة" من سمات هذه القرية "حقولنا تمتد من أطراف الهور حتى البر، ونخلتنا مثمرة، وشجرة السدر مباركة عليها تبيت العصافير والطيور الأخرى، في قرينتنا ٣١٩٢ أعور و ٣١١٤ أعمى"<sup>(٢)</sup>، بيت سنحة مكان مندثر لا دلالة عليه إلا التلال "تحدث عن أشياء غريبة، قال أنها مدفونة تحت التراب، ولا بد من استخراجها لترى النور، أو تشم الهواء، كأنما يتحدث عن حيوات، ثم أوصاني بالتلال التي سماها "التلال المقبسة"، وقال لي لا بد من زيارة المقبرة، ورؤية القديسة "سنحة".<sup>(٣)</sup>

(١) الرواية: ٨.

(٢) الرواية/ ٢٩.

(٣) الرواية/ ٢٢.

يمثل المكان اليوتوبي في الرواية خلاصة التنوع الجغرافي والإثني الراسخ لهوية المكان، وذات التنوع يجب أن يكون ويبقى لهوية الإنسان العراقي. إن الدوال الإسمية للشخصية والمكان تتواشج في المحكي ويعوض بعضها غياب الآخر، فإذا كانت الإسمية منها منجذبة للواقع والمرجع بحكم ما تمثله فكرة الشخص المرجعي من هيمنة واستحواذ. على الشخصية المتخيلة في وعي المؤلف والمتلقي كليهما، فإن الدال الإسمي للمكان يملأ مساحة المتخيل السردي بقدرته على التداخل والإنصهار والتشكل على جسد النص. وبالمثل فإن تعدد دلالات الأسماء وأهميتها في إضاءة دواخل الشخصية وتفسير أفعالها بالمقارنة مع محدودية دوال المكان نسبياً يغني ويكثف دلالات التسمية في النص السردي.

## المبحث الثاني

### تلفظ الشخصية

#### توطئة: التلفظ في الخطاب المردي

يعرف التلفظ Enonciation بأنه "تسخير اللغة بواسطة الفعل الفردي للإستعمال"<sup>(١)</sup>، ويعرفه "ديكرو" أنه الحدث التاريخي الذي يتكوّن من عبارة تم إنتاجها، ويمكن أن ندرسها باحثين عن الشروط الإجتماعية والنفسية التي تحدّد هذا الإنتاج<sup>(٢)</sup>. وهو يفرّق بين الملفوظ "Enonce" الذي هو الجملة بوصفها كينونة لسانية، يمكن أن تستخدم في أوضاع مختلفة لانهاية لها، وبين التلفظ والذي يتميز عن الأول بكونه إنجاز خاص للجملة تقوم به ذات متكلمة محددة، في وضع محدد تم إنجازه.<sup>(٣)</sup> كما لا يجب أن يفهم من الشخص المتكلم، الشخص الذي أنتج العبارة فعلاً وإنما هو الشخص الذي يكون معطى بوصفه مصدراً للتلفظ.

وقد استند "باختين" لعملية التلفظ في وضع رؤيته الحوارية للنصوص والخطابات "ينشأ التلفظ بين شخصين منتمين عضوياً للمجتمع، وإذا لم يكن هناك محاور فعلي فسوف نفترض مقدّماً هذا المحاور في شخص لنقل أنه ممثّل طبيعي للفئة الإجتماعية التي ينتمى إليها".<sup>(٤)</sup>

التلفظ فعل لغوي موجه من شخص ما إلى الآخر، فهو يتطلّب متكلماً ومتلقياً، وهو ليس عملاً خاصاً بالمتكلم وحده ولكنه نتيجة لتفاعله مع المستمع.

(١) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك ماثفرونو، ت: محمد يحيى/٥٢.

(٢) القاموس الموسوعي الجديد لغووم اللسان/٦٤٦.

(٣) نفسه/٦٤٦.

(٤) المبدأ الحوارية، تودوروف، ت: فخري صالح/١٢٢.

إن الذات المتكلمة تمتلك تلفظاً أو خطاباً موجّهاً إلى المخاطب حول موضوع معين يشترط بدوره سياقاً، فالكلمة في المحور الأفقي تنتمي للذات الكاتبة والمخاطب، وفي المحور العمودي للنص والسياق، وتعد نقطة تقاطع النصوص والكتابات الأدبية السابقة وذلك ما يمثل جوهرها الحواري الذي اجترحه "باختين" ومن بعده "جوليا كريستيفا".<sup>(١)</sup>

الخاصية الأخرى للتلفظ بحسب وجهة النظر الباختينية هي أن التلفظ العادي الممنوح معنى ومغزى يتألف من جزأين، جزء لفظي مدرك أو متحقق، وجزء متضمن، وهذا السبب الذي يجعل من الممكن مقارنة التلفظ بالقياس الإضماري<sup>(٢)</sup>، ولذلك فإن الجزء الضمني للتلفظ الذي يتعلق بالأفقيين الزماني والمكاني، وبدلالة العبارة لا يقل أهمية عن الجزء المنطوق منه.<sup>(٣)</sup>

إنّ تلفظ الشخصية يدرس ضمن عدة مستويات متميزة: الخطاب المباشر ويكون بطريقتين "الحوار، المونولوج الداخلي"، الخطاب غير المباشر يكون من خلال توسط الراوي في نقل كلام الشخصية، وله عدة أنواع "الخطاب غير المباشر، الخطاب غير المباشر الحر، الخطاب المسرد، المونولوج المروي".

#### أ- الحوار:

الحوار نقل مباشر لخطابات تتعصب إلى شخصيات أو تتعصب إلى النفس في هذا الظرف أو ذاك، علماً أن هذا النقل يجب أن يتطابق مع ما يفترض أنه قد قيل<sup>(٤)</sup>. تقوم جنلية الحوار المباشر أو الخارجي على اختراع أصوات الشخصيات مع

(١) ينظر الصوت الآخر في الرواية العراقية، باسم صالح، ٢٥.

(٢) المبدأ الحوار، ترقيتان توبروف، ٦٧.

(٣) نفسه، ١٢٠.

(٤) فكر اللغة الروائي، فيليب توفور، ت: هدى مقص، ٤٥.

اختفاء الكاتب "المقنن"، فلا بدّ من ظهوره في ترتيب الردود وفي التعليق ووصف الإشارات والإيماءات وكذلك الفراغات.

ظَلَّ الحوار السردى مجال جدل واسع لأنه يمثل حدين متباينين، فمن جهة هو الأسلوب الأمثل لعرض الشخصية وتمكينها من النطق والتعبير عن نفسها نفسياً واجتماعياً مباشرة وبدون وسائط، ومن جهة أخرى، أن وجود الحوار بشكل طاغ في الرواية يخرجها من فضاء الكتابة إلى فضاء الشفاهية مع ما بين الإثنين من تعارض واضح، ذلك ما دعى بلزك للقول: "فلنقل بصوت عالٍ إن الحوار هو الشكل الأخير من الأشكال الأدبية الأقل تقديراً والأكثر سهولة، تقليد الحديث يعني نمسخه"<sup>(١)</sup>.

وقد فُتد "جينت" سيادة "العرض" وهيمنة المشهد في الرواية، فيقول: "على عكس التمثيل المسرحي، لا يمكن لأية حكاية أن تعرض أو تقلّد القصة التي ترويها، إن السرد الشفوي أو المكتوب، واقعة لغوية وإن اللغة تدلّ دون أن تقلّد"<sup>(٢)</sup>، لذلك فإنّ شعرية الحوار السردى في الرواية تكمن في خضوعه لتقنين وتكثيف شديدين يضيف لخطاب الحكى ويلامس سمات الشخصية ودورها بشكل حائق لا يصيب النص بالترهل أو يخضعه لثرثرة أو هذيان قد يخرج الرواية من جناسيتها الكتابية.

ولا بد أن يعبر الحوار عن اللغتين الفردانية النفسية، والجماعية الاجتماعية، ويفضل أن يعنى بمساق النطق والشفرات التي يتضمنها "حركات، تعليقات، وصف الفضاء المحيط" على حساب المنطوق، فالمسكوت عنه أهم دائماً من الذي يقال.<sup>(٣)</sup>

(١) المصدر نفسه/٤٦.

(٢) خطاب الحكاية/١٧٩.

(٣) ينظر فكر اللغة الروائي/٥٠، ٨٠.

من بين روايات تتميز رواية "رياح شرقية رياح غربية" بشعرية الحوار السردية، فحوارها كان مكثفاً، قصيراً، معبراً عن الشخصيات، دالاً بما حول القول من تمثيل وأداء تعبيرية بالإضافة الى اللغة المكثفة، على سبيل المثال الحوار الذي دار بين الراوي وبين الآخر المهندس "حسام حلمي"

"حسام حلمي: ماذا تقرأ

الراوي : روايات على الأغلب

قال ضاحكاً: لجرجي زيدان؟

ولكن لماذا خطر بباله جرجي زيدان دون كل الناس؟!

- لا.. لكتاب آخرين.. عرب أجانب<sup>(١)</sup>

عبر الحوار عن العلاقة الصراعية بين الراوي "الجنوبي" وبين الآخر "ابن العاصمة"، يتميز الجنوبي بولعه بالقراءة وتنقيف الذات، بالمقابل كشفت محاولة انتقاص الآخر من الراوي بقوله " قال ضاحكاً: لجرجي زيدان " عن سخريته من ممارسة القراءة، وذلك ما يشكل فارقاً واضحاً بين الجنوبي وغيره، فحسام حلمي لا يقرأ على الأرجح ولا يعرف من الروائيين سوى الإسم المذكور.

في الرواية ذاتها استخدام لتقنية الحذف في الحوار مع تركيز على الأداء التمثيلي لتبليغ الدلالة، ففي حوار الراوي مع "أبو جبار" نقرأ هذا الحوار:

"الراوي<sup>(٢)</sup>: مستيفان يريد يذهب مع الموكب.. هو ونحن

قال غير مصدق: أكيد أنت تمزح

قلت له: إنني لا أمزح، فأخذ يضحك واهتز كرشه مثل قرية كبيرة ارتطمت بشيء

- لكن ما علاقة استيفان ونحن بهذه القضية؟!

---

(١) الرواية/٥٢.

(٢) الكلمة توضيح وغير موجودة في نص الرواية.

كنت منشغلاً بتغيير ثيابي...

- ربما أراد أن يستمتعا بوجودهما بين الرجال

هز رأسه في حيرة غير مقتنع بذلك الجواب".<sup>(١)</sup>

الراوي لم يستدرج إلى ما أراده "أبو جبار" من الخوض في أحاديث لها مساس بالمسألة الطائفية، فكان الحوار مشحوناً دلاليّاً مضمرّاً لحوار غير معلن مركزاً على اتخاذ الراوي موقف اللامبالاة مع توجيه مشاعر الريبة والشك إلى المحاور ورغبته في إثارة مثل هذا الحديث، ودلالة الحذف للحوار الوارد تفسر على أنها تأكيد عليه أو إعلان له على مستوى الخطاب.

حوار رواية "درب الزعفران" فيه ترهل و جاء مثقلاً بشرح الأفكار والتفسير النفسي للشخصيات، مثال ذلك الحوار الذي دار بين الراوي النخبوي الذي يعيش محاطاً بأسوار عالم الكتب والأكوان والأحلام الأيديولوجية وبين عشيقته "نقاب" الموظفة "الغانية" ممثلة العالم المادي المفتوح على الفضائح والفضائع والابتزاز يدور بينهما حوار مباشر طويل يستغرق ثمان وعشرين صفحة من صفحات الرواية<sup>١</sup>.

استغرق الحوار المباشر في "شروكية" و"الغبش" معظم صفحات الروائيتين. تراوح حوار "شروكية" بين مونولوجات غنائية مطولة وحوارات مباشرة مكررة تدور عن متواليّة الفقر، القهر، السجن" التي تعانيها شخصية الشروكي، مع تعطيل شبه نهائي لإيقاع الحدث وانميائيته، فالشخصية الرئيسة كانت مستغرقة في مونولوجات وحوارات غنائية متواصلة، كلّ ذلك قد جعل من الرواية تبدو وكأنها نصّاً مسرحياً

---

<sup>(١)</sup> الرواية/٢٩.

ميلودرامياً<sup>(١)</sup>، فقد تحدث الراوي عن شخصيات مدينة الصدر وحكى المآسي التي تعرض لها جيل حرب الثمانينيات والذي افترس من قبل عدوين هما نبذ العاصمة بوصفها نمقاً ثقافياً واجتماعياً للشروكية وقمع السلطة البعثية لهم مع استمرار الحرب التي غيرت مفاهيم العلاقات الإنسانية بين الأقارب وجعلت أجسادهم نهباً للتمير والفناء، لكن الرواية سقطت في فخ اللغة المسرحية الغنائية.

"الغبش" هي الأخرى كانت متوالية حوارية طويلة تقوم بنقل الواقع نقلاً استمساخياً مما جعل منها نصاً شعبياً شفافياً<sup>(٢)</sup>، إذ أن أهم ما يميزها عن الروايات التي استوحت الفضاء الريفي للجنوب هو استخدامها للغة المحكية الريفية "الجلفية"<sup>(٣)</sup>.

الشيخ حسون: ها ولك نويهي... يايب وياك سديخان

فضج الحاضرون بالضحك، فرد عليه مسخان

- أنه وياه بخدمتك محفوظ"<sup>(٤)</sup>

لقد شغلت مسألة أرجحية اللغة المحكية أو الفصحى في الحوار الباحثين والروائيين زمناً<sup>(٥)</sup>، فمنهم من يؤيد اللغة الفصحى، ومنهم من ينادي باستخدام اللغة الدارجة لأنها تمثل لغة الجماعة الاجتماعية بطريقة أكثر موضوعية من غيرها.

---

(١) الميلودراما تمثيلية أو مشهد تمثيلي يتميز بالعاطفة المثيرة والأحداث الفاجعة \*، معجم النقد الأدبي/كامل عويد العامري/٢٧٠.

(٢) أظن أنها أقرب للسيناريو التلفزيوني وفيها مقومات سيناريو من اهتمام بالحوار وتأنيث المشاهد والتركيز على إيقاعية الفضاء الزمني للأحداث. وقد سجل الناقد المغربي "عبد الملك مرتاض" ذات التحفظ على الروايات التي تركز على الحوار المباشر في تطور الشخصية نحن لا نقرأ مسرحية كتبت لتمثل على خشبة، أم نقرأ رواية كتبت ليقرأها القراء حيث هم "نظرية السرد/١١٧.

(٣) الجلفية مصطلح متداول في لغة العامة توصف به اللغة الخاصة بالمجتمع الريفي ولا يفهمها ابن المدينة وهو مصطلح يجمع الشخصية بلختها وما تتقو به قالجلف صفة للفرد لكنها استخدمت في توصيف اللغة.

(٤) الرواية/١١.

(٥) ينظر مشكلة الحوار في الرواية العربية، نجم عبد الله كاظم، ٨٤/ ٨٥، الكتاب بالمجمل يتحدث عن هذه المسألة.



لكنّ هذا الخلاف قد خففت حدّته لاحقاً بعدما تعمّق وعي المؤلفين بنظرية السرد الحديثة والتي تجعل العالم المتخيل للمحكي نظيراً حوارياً موازياً لعالم الواقع وليس تقليداً أو نسخاً تصويرياً له، ففي ذلك يقول نجيب محفوظ " ليست الواقعية صورة لما يقع لكن لما يحتمل وقوعه، فالشخص في الحياة ليس هو حرفياً في الرواية".<sup>(١)</sup>

إنّ العديد من الكتاب في الروايات المدروسة قد امتلكوا حاسة فنية ثاقبة في التعامل مع لغة الشخصية فقد صيغت صياغة تجعلها تعبر عن نفسها ومجتمعها بصدق من مع الاهتمام بشعرية الحوار وبلاغته السردية من ناحية أخرى.

رواية "الصليب" كانت حواراتها مصداقاً لما ذكر، ففيها يخاطب أحد الفلاحين اسمه "عباس" عواد أبو المحاكم: "أي، يا عواد، صرت تتكلم مثل الأفندية من يوم صاحبت المعلمين، أي، حك يا أستاذ، ماذا قال الراديون"<sup>(٢)</sup>

واشج الحوار بين وعي الشخصية الريفية التي تتصور أن الثقافة مقرّنة بطبقة الأفندية وحكراً على وظيفة المعلم، وبين تقليد مقنن للغة الريفية الدارجة بتكرار كلمة "أي حك" و"الراديون"، وتضمن الحوار وصفاً ضمناً "عواد أبو المحاكم" فهو من بيئة فلاحية فقيرة ولم يوت حظاً من التعليم لكنه تمرّد على واقعه وأخذت تغريه الأفكار الوافدة فصار يقرأ ويستمتع ويتحدث كثيراً، وفي ذلك توصيف بليغ لأغلب الشيوعيين المنحدرين من أرياف الجنوب.

أولت روايات ما بعد ٢٠٠٣ أهمية للغة المحكية، والمسألة تتعلق بإشاعة الثقافة الشفاهية<sup>(٣)</sup>، والطابع المحلي للثقافة الجنوبية لغة، عادات وتقاليده " والسبب الآخر

---

(١) المصدر نفسه/٦١.

(٢) الرواية/١٠.

(٣) في معجم تحليل الخطاب تعني الشفاهية بمقبلة الكتلية "الموجات المسموعة وملفوظات تمر عبر قناة المشافهة، وهذه الأخيرة تسمح بتخزين معلومات ونقلها عبر الزمان والمكان" /١٩٧، ومن مواصفات الشفاهية تكون مستقلة عن السياق.

هو اتجاه الروايات الحداثية للاهتمام بثقافة الهامش وتبيان التقاطعات والتجاذبات بينها وبين ثقافة النخبة. فالشفافية أحياناً تكون أبلغ من الفصحى في إيصال الدلالة للمتلقى، مثال ذلك يدور حوار في "مكنسة الجنة" بين البطلين الراوي "رمزي" و"وداد" عن رسم جداريات الرئيس:

"تاولته خرقة بيضاء ليجمع جبين الرئيس الذي سال عليه اللون البني الفاتح، وقلت له بأن هذه لعنتي، سال اللون على عيني الرئيس، ولما رفع اللوحة وقلبها، تدافعت قطرات أخرى من الصدغين والأننين..."

- زينت رأس الرئيس..

- عبد.. أنته شايف عبد يرسم" (١)

رغبة "وداد" في انتهاك المحظور السياسي، عندما قال "زينت رأس الرئيس" ونزوع الراوي نحو تأكيد مخاوفه من فعل الإنتهاك هذا بانتقاصه من وداد "أنته شايف عبد يرسم". السخرية اللفظية من شخصية الرئيس قد جمعت بينهما في فعل المحظور السياسي، وكانت دائرة الإنتهاك هي الثيمة الرئيسة للرواية.

في "خلف السدة" حوار بين "صادق النجار" وشقيقه "قدوري" يدور عن شخصية الرئيس "عبد الكريم قاسم":

"أخذ قدوري جرعة من القنينة متلذذاً. أغلقها بصعوبة... وقال بصوت عال: يتآمرون عليه، هااا منو يتآمر؟، هو اللي يتآمر على الأمة العربية، ليش ما يتوحد ويه مصر، ليش طرد رفاقه اللي شاركوه بالثورة، ها يابه، وانت صاير لي سياسي، وين بأنصار السلام لو بالمقاومة الشعبية، لك يا مقاومة شعبية يا بطيخ".

---

(١) الرواية/٤٥.

نهض "قدوري" فجأة واقترب من الخزانة... حاول أن يتوازن في وقفته أمام الصورة، ثم استجمع لعابه وبعق عليها بقوة، استل خنجراً وراح يمزقها، استبد الغضب بصانق، حاول أن يثنيه وقال له بصوت خافت:

- ليش هيجي ليش، أبو الفقراء هذا

ردّ قدوري بوجه أصفر ممتقع وعينين جاحظتين

- أنجب لك، أنجب أطرش، طرطور<sup>(١)</sup>

في الحوارية توصيف دقيق لفئتين من المهمشين الجنوبيين الذين استوطنوا العاصمة، فئة يمثلها قدوري لا تملك قِماً أو أخلاقاً مما جعلها تتبنى أفكار من ينتهج سبيل البطش والقوة، من خلال الانضمام لمجموعات الحرس القومي، الفئة الثانية التي يمثلها "صادق النجار" وهم البسطاء، الناس الطيبون، المتسامحون، الذين يحبون الآخر/الرئيس لأنهم شعروا أنه قريب من آمالهم وتطلعاتهم، ولم ينظروا يوماً إلى اختلافه عنهم مذهبياً.

لغة الهامش الاجتماعي الآفة لم تستخدم في الرواية بوصفها مؤشراً عاماً على لغة الشخصيات وإنما وردت في هذا الموضع استثناءً بغية التوصيف الدقيق لشخصية "قدوري" والتي كانت همجية وثملة في المشهد .

غالباً ما تكون "لغة الجذات" مطعمة بالحكم والنوادر والأمثال والأشعار الشعبية، ولكونهن لم يتعلمن في المدارس ولخبرتهن في الحياة فذاكرتهن قابلة لاستيعاب وتمثّل الثقافة الشفاهية، وقد رددن أشعاراً شعبية في روايات "ياكوكتي، الغلامه، خلف المدّة، حسناء الهور"، في روايتي "الغلامه" و"حسناء الهور" رددت الخالة "قخرية" والزائرة "تأظمية" الأبيات الشعبية ذاتها:

"سباعنه بالجول نامت"

(١) خلف السنة ١٠٣، ١٠٢.

ونفيانه للنذل دامت

وحريم المعزة وين هامت<sup>(١)</sup>

هذه الأبيات في "الغلامه" وقد أضيف إليها في "حسناه الهور"

"صعدت على العالي وتعلت

ونطاسة الحنة تحنت

حديثه وبعدها ما تهنت".<sup>(٢)</sup>

فتاة الأهوار تعبر عن حبها بالقول: "بالعباس أحبك.. العباس عليك أنته هم تحبني"<sup>(٣)</sup>، أما الصبي الأسود "سلمان" والذي يهوى السباحة في نهر الخندق المالحه، يصف علاقته بعوالم الماء الغريبة:

"أنا لا أخاف أبا الزمير، ولا عبد الماء، ولا الضفادع، إلا الرفش فهو كالحنفيش الله يستر، حمداً لله أن الحنفيش لا يرتاد نهر الخندق".<sup>(٤)</sup>

مع روايات المنفى برزت ظاهرة مهمة في الحوار، وهي "اللغة الإنتهاكية" مثل "نكر العورات، الحديث بالبذاءات، المساس بالمقدس الديني" وذلك يعود لسببين، الأول محاولة تعرية الواقع وتوصيف شخصياته كما هي من خلال تقشير سطح اللغة المتين والوصول إلى الجذر أو القاع الذي يوصل بالمسكوت عنه والمخبوء تحت الوجاهات المزخرفة خاصة إذا كانت تلك اللغة تمثل شخصيات هي الأخرى من القاع، وتشير للمحظور الجنسي "تخفي اللغة الجنسية المقموع السياسي، الاضطهاد الفكري، كما تلوح به وتحاول أن تقوله وتصير لغة سياسية"<sup>(٥)</sup>.

---

(١) للغلامه/٧٧، وحسناه الهور/٤٥.

(٢) حسناه الهور/٧٦.

(٣) يا كوكبي/٣٩.

(٤) في معرفة النص وعنى العيد/١٩٣.

السبب الثاني موصول بالأول، وهو أن هذا النوع من اللغة كان يمثل موضةً شائعة عند الروائيين ليس العراقيين فقط وإنما العرب أيضاً في الربع الأخير من القرن العشرين بوصفه شكلاً من أشكال فضح المسكوت عنه سياسياً واجتماعياً. مع بداية القرن الحالي بدأت هذه اللغة تتحسر شيئاً فشيئاً فقد بلغت مداها في الاستخدام وصار ضرورياً للرواية أن تبحث عن بدائل تعبيرية جديدة.

من أمثلة اللغة الإنتهاكية في رواية تحدثت عن مجتمع الحرب واللغة التي يتداولها الجنود، استغل الجندي "جلال" فرصة ضلالهم لطريق الوحدة العسكرية ليخاطب النائب ضابط بلغة مختلفة عما كانت في المعسكر:

"جلال: اسمع ليس هناك الآن جندي مكلف أو متطوع، أنا أقود سيارتي، أنا من يقرر، "خراي" عليك وعلى رتبك".<sup>(١)</sup>

الكلمة وكل ما تحمله من بذاءة كشفت عن درجة الكبت السياسي الذي يعاني منه الجنود في الحرب والذي يجد مجالاً للتفيس والظهور إذا أتيح له الظرف المناسب واستعداد اجتماعي ونفسي من قبل الشخصية للكلام بتلك الطريقة.

في موضوعه "اللغة الإنتهاكية" يمكن المقارنة بين رواية الحرب التي كتبت في الداخل "أقصى الجنوب" وبين الرواية السابقة، نجد أن لغة الجنود بوصفها لغة "جماعة مهنية" وفي ظل أجواء الكبت والخوف من العدو دائماً ما تتضمن بذاعات أو نكات جنسية أو حديث عن المرأة وجسدها، فتلك اللغة توفر طاقة تفريغ انفعالي للتوتر، يتكرر ذات المدلول في الروائيتين مع اختلاف في الدال، فالوصف بدا محتشماً في أقصى الجنوب "يقول العريف كريم عبد العباس" للجنود: "في الأسبوع الأول يفكر الجندي بأطفاله وفي الأسبوع الثاني يفكر بأطفاله وزوجته، وفي الأسبوع الثالث أقول لكم وأنا على ثقة كاملة أنه يتحرر من أطفاله ويفكر بزوجته".

(١) العرب في حي الطريف/١٦.

"ضحكنا" متخيلين العريف ينوء بشاربه الكتّ محاولاً تقبيل زوجته<sup>(١)</sup>.

أما جنود "الحرب في حي الطرب" فهم بأجمعهم ما عدا "علي"، تدور على ألسنتهم النكت والعبارات الجنسية الفاضحة والألفاظ النابية في حوارات متواصلة. في الرواية ذاتها هنالك وصف مباشر لمشهد واقعة جنسية بين أم وأب الراوي "عبد الحسن بدر" وقد كان يتلصص عليهما وهو طفل، الحوارية الجنسية التي تضمّنها المشهد لم تصف شيئاً لمعرفة شخصية المتحاورين تبدو مذكورة لغرض الإستعراض<sup>(٢)</sup> وقد كان من الممكن الاكتفاء بالحدث دون توصيفه.

اللغة الإتهائية أسلوب اعتمدته روايتنا "ياكوكتي"، ومثل اللحم"، ومما يميّز الرواية الأخيرة كثرة الحوارات على لسان البطلتين "فطيم بي دي" و"معالي الموسوي" وكان في الحوارات اشتغال على لغة المرأة وتمايزها عن لغة الرجل أولاً، ومن ثم اشتغال على لغة الطبقة الاجتماعية والمستوى الثقافي التي تنتمي إليهما كلتا المرأتين: فالراوي الرجل اجتهد في تقمص لغة المرأتين ونقلها نقلاً واضحاً للمتلقي:

قالت لها معالي: والحب؟

فعلقت فطيم بي دي وهي تنفث حسرة

- الحب مستحيل بهذي البلاد ابنيّتي، قطنه وشيلها من أنفك، الرجال عندنا ما يعرفون يحبون، الحب يحتاج مهارة وفن، والرجال عندنا أسطوات بكراهيّتهم، كلهم فنانين بالإحتيال على البنات...

فقالت معالي: لكني ما أريد أسيد لوتي؟

---

(١) الرواية/٦٢.

(٢) قد تبدو كلمة الاستعراض غير دقيقة تقنياً؟ قد تشير إلى المقد والاكراهات الجنسية والجسدية التي يقع المؤلف/الراوي تحت وطئها هذا ما نتاوله لاحقاً.

- مع أسيد لوتي نستمر ونعيش أني وأنت، ونخلّي قيمة للقبات ولنسوان البلاد،  
هذه شغلة تدر الذهب وتجبب السلطة، أكبر واحد بهذي البلاد عقلة هنا...<sup>(١)</sup>

الحوار المباشر كان توصيفاً دقيقاً لشخصية "أطيم بي دي" بألفاظها ووعيتها  
الثقافي والمياسي، إيماءاتها، حركاتها وطريقتها في التفكير وإيقاع الآخر، بالمقابل  
تبدو "معالي" متعلمة تتسم شخصيتها بالرومانسية، مع ملاحظة أن الحوار جاء  
باللهجة المحكية القريبة من الفصيحة حتى تكون قريبة لفهم المتلقي العربي.

في روايات ما بعد التغيير تراجع استخدام هذه اللغة في الحوار "عموماً"، وقد  
بقيت الموضوعة مستجيبة لتوجهات المؤلف وموضوعة الرواية وخصوصية  
خطابها، ففي العينة لم تعد تلك اللغة التي جاءت في روايات المنفى للظهور بقوة  
إلا في روايتي "حسنا الهور" وهي لغة لم يتبناها الراوي وإنما جاءت فقط على  
لسان شخصيات من طبقات اجتماعية دنيا.

أما في "مكنسة الجنة"، فقد حضر "نمق البذاءة" تارةً بالوصف المباشر من قبل  
الراوي وتارةً من خلال حوار الشخصيات لكن بأسلوب التلميح بدلاً عن التصريح  
وبالإيماء بدلاً عن اللفظ المباشر مما أضفى جماليات على حوار الشخصيات:

"فهم وداد كل تلك الحيلة من سلوان، بل اقترح عليه حيلاً أخرى للخروج من هذا  
الفصل الممل، وهو الذي سحبه إلى أحد زوايا حائط المراحيض الذي تنز منه  
النشادر، وأقنعه بـ "إنهم ينظرون إلينا الآن!".

- منو؟  
- القراء<sup>(٢)</sup>.

(١) الرواية/٧٣.

(٢) الرواية/٤٥.

في "حقول الخاتون" الراوي الهارب من السلطة في عربة للغجر الذي أطلق على نفسه اسم "زهران الكاولي"، عندما يسرد روايته يتكلم بلغة نخبوية عالية لكن في حوارته مع الشخصيات الأخرى تهبط لغته إلى البذاءة والإسفاف وكان السرد والحوار المباشر لشخصيتين مختلفتين وليس لواحدة، وهذا مما يؤاخذ على لغة الرواية.

رواية "ملائكة الجنوب" على النقيض من روايتي "الحرب في حي الطرب" و"تل اللحم" لم تتضمن أي عبارات مكشوفة أو لغة جنسية صارخة "وصفاً أو حواراً". هنالك حوارية جرت بين "نور الملاك" و"قوزي طاعون" عبرت لغة الأخير عن شخصية الرفيق الحزبي تعبيراً دقيقاً:

"أنت تتفق معي يا سيد نور، أن هذا ما يريده الحزب والقائد من شعبه، يريد منهم أن يكونوا يداً واحدة متكاتفين في السراء والضراء، لا فرق بين طائفة أو دين".<sup>(١)</sup> من مميزات الحوار السردى الناجح أن يتضمن الإشارة إلى لغات الجماعات الإثنية وهذا ما لم يلاحظ في الروايات فلا فرق في اللغة بين المسلم والصابئي والمسيحي واليهودي، قد يكون السبب أن تلفظ الجماعة الإثنية في الجنوب ليس بالوضوح أو الفرق مثلها مثل الجماعة الجغرافية "بانية، أهوار، ريف، مدينة". يبدو واضحاً في حوارات الأقليات الإثنية الجنوبية "صابئية، يهودية، مسيحية" تحضرها وقربها من لغة أبناء العاصمة باستثناء الأقلية الزنجية والتي هي الأدنى في هرمية السلم الاجتماعي.

شخصية "قرهاد الكردي" تخاطب المذكر بضمير المؤنث، وتلفظ حرف الدال "زاي" دلالة على ضعف إجانتها للعربية: "مساعدتها تزه هزي ابن الساحر".<sup>(٢)</sup>

<sup>(١)</sup> ملائكة الجنوب، ٥٨٨.

<sup>(٢)</sup> حجاب العروس/٥٦.



## ب- المونولوج الداخلي:

هو اشتباك الشخصية مع محاور سواء أكان وهمياً أو لا يجيب لاي سبب كان.<sup>(١)</sup> وقد ترجمه بعضهم الى العربية "المناجاة" وهي القصص التي تنحو منحى وجدانياً وسايكولوجياً ويركز فيها على وعي شخصية واحدة تكون أكثر استخداماً للمونولوج الداخلي في الرواية بومن أمثلة تلك للقصص روايات تيار الوعي<sup>(٢)</sup>.

في الروايات ذات المتن الميتا سردي كان "المونولوج الداخلي" الأداة الأهم التي اتخذتها شخصية الراوي/البطل للتعبير عن أفكارها ومشاعرها ونظرتها للأخر وللأحداث والواقع والتاريخ، حيث الشخصية الرئيسة تمثل القطب الذي تدور حوله عوالم الرواية، والشخصيات الأخرى يكون دورها ثانوياً مقابل البطل.

الراوي في "كراسة كانون" يستغرق في استدعاءات متواصلة للرسام الإسباني "غويا" ليستعير من أدائه التشكيلي أداء نصياً لمقاربة الواقع المأساوي "فماذا أفعل كي أحصل على قناعك؟ وما الذي أكسبه أو أتخلّى عنه كي أستبدل بوجهك الذي رسمته قبل مائتي عام وجهي الذي يطالعي الآن"<sup>(٣)</sup>.

في "الغلامه" كان المونولوج مرآة لما تريد الرواية طرحه عن الغلظة أو ظاهرة الجنسية المزدوجة التي تعانيها مع معالجة تداخل هذه الظاهرة بالأفكار السياسية: "ترى كيف مستغرق بين القتل وغيرهم؟ أعني كيف يبدو المجرم؟ فتاة يبدو كفتاة أعني يبدو كفتيات معاقات قبل أن يتحولوا إلى مجرمين، يبدو ناعمين رقيقين، ملوثين بالأسرار والشفافية، وجوهم تجمع بين الرجولة والأنوثة"<sup>(٤)</sup>.

(١) ينظر النص الروائي تقنيات ومناهج، مصدر سابق/٥٢، ويثير الكاتب سؤالاً عن تقين هذا الأسلوب ضمن الخطاب المباشر أو الشكل السردي:

(٢) ينظر: نظرية المرء، عبد الملك مرتاض/١٢٠، يقول المؤلف "وبما قيل التجوؤ" تعني في اللغة العربية حديث النفس ونحوها/١٢٥.

(٣) الرواية/٨٥.

(٤) الرواية/٢٠.

مردان" في "مستعمرة المياه" يعتزم ترك المدينة والحقاق بوصية الآباء، يهيئ نفسه لخوض الأخطار بمونولوجات مطولة تعبر عن خلجاته "أنا ممن كان الهور لهم الرنة التي يتفلسون بواسطتها، لا نصغي إلا لنداء قلبي يأخذ مشاعرنا وأحاسيسنا، إذ سرعان ما يأخذنا الماء بزوارقنا ومشاحيفنا التي تضع وسط صخب مياهه إلى تلك الدالة الموصولة بالذاكرة عبر ممرات غامضة".<sup>(١)</sup>

#### ت- الخطاب غير المباشر:

عندما يتوسط الراوي في تقديم كلام الشخصية ودمج خطابه مع خطابها ينشأ الخطاب غير المباشر، يطلق "جينيت" على هذا الوصف "الحكاية الخالصة" حكاية يتوسط فيها السارد وتذوب فيها ردود الشخصيات وتتكتف في شكل خطاب غير مباشر في مقابل التمثيل المحاكاتي المقتبس من المسرح".<sup>(٢)</sup> وللکلام غير المباشر ثلاثة أنواع:

#### • الخطاب المنقول:

وهو "خطاب منقول بصيغة الغائب يأتي بعد فعل القول أو في معناه ولا يكون مسبوقاً بعلامات تنصيص"<sup>(٣)</sup>، يعد أقرب الأساليب للوصف المباشر حيث فعل القول يفرق بين كلام الراوي والشخصية، يطلق عليه أحياناً "الخطاب المحوّل" ويكون حضور السارد فيه أكثر تجلياً في تركيب الجملة".<sup>(٤)</sup>

(١) الرواية/١٧.

(٢) خطاب الحكاية/١٩٧.

(٣) معجم مصطلحات نقد الرواية/٨٩.

(٤) خطاب الحكاية/١٨٦.

إن العديد من الرواة وإن تحدثوا عن شخصياتهم بصيغة الغياب إلا أنهم يفضلون نقل كلام الشخصية نقلاً حرفياً من خلال وضعه بين علامتي تنصيص، وهي مسألة تتعلق برغبة الراوي في أن يكون أميناً في نقل كلام الشخصية.

يروى "علي" حادثة تعرض لها في صغره عندما حاولت سلطات النظام تفسيره إلى الخارج "أصعدونا في شاحنة جازنا أبو يوسف الذي رفض أن يسوق السيارة وقال أنه لا يمكن أن يفعل مع جيرانه الذي عاش معهم عمره، وبعد لحظات جاءت أمي وصاحت بهم تمسرون علي وإحنا عرب".<sup>(١)</sup>

رواية "حجاب العروس" استغرقتها كلياً خطاب الشخصيات بأنواعه المتعددة، ومنها الخطاب غير المباشر، مثال على ذلك: "سمع جبار الكاظمي يقول: إذا وصلت المطابع من الهند فستكون النجف بيت الشعر والأكب وستنتشر قصائدنا في كافة البلدان العربية... وعقب الشيخ غالب الحلبي قائلاً: يا ولدي العلماء من رجال الدين حين اقترحوا جلب مطابع من بومباي ليس لغرض نشر الشعر، بل لأنهم اكتشفوا أن الكثير من أبناء بلدنا لا يقرؤون".<sup>(٢)</sup>

رواية "حساء الهور" بالمثل مع سابقتها تميزت بالخطاب غير المباشر، لكثرة الشخصيات في الرواية وتباين مواقفها، وهي من الروايات التي طغت فيها اللغة الشفاهية، مثال على ذلك: "أمسك فليح بتلايب الشيخ وصاح به إحنه أنريدك أتون وتروح على الحسين مو تحجي بالفلوس، قال له الشيخ فاضل مذعوراً بس هذا حرام والإمام الحسين عليه السلام، ما يجب الحرام على مودثو استشهد؟".<sup>(٣)</sup>

• الخطاب غير المباشر الحر:

(١) الرواية/١٨٢.

(٢) الرواية/٣٥.

(٣) الرواية/٧٧.

هو خطاب منقول لا يسبقه فعل القول ولا قوسان ولا نقطتان وهو يستخدم ضمير السرد وتظهر عليه آثار الكلام الشفهي التعجب خصوصاً<sup>(١)</sup>، ما يميزه أنه يدمج بين خطاب مصرح به وخطاب داخلي، وفيه يصوغ السارد كلام الشخصية كما يبتغي بدون التزام بالقول اللفظي وإنما بفحواه فقط، فلا شك أن الراوي لا يستطيع أن ينقل إلى ما لانهائية من كلام شخصياته ولا بد له من الاختصار والدمج ورفع الفواصل، والأمثلة على ذلك كثيرة منها، الراوي في "بعد خراب البصرة" يتحدث عن مدرس اتاريخ "ناصر جابر" كان صديقي أستاذ التاريخ قد حدثني عن تجارب الحياة، هذه التجارب، تجارب الشعراء والعظماء، كلها أكدت أن أشقى ما يشقى به الناس في منهم وبين ذويهم هو الخضوع، الخضوع للآخر<sup>(٢)</sup>.

وفي "شروكية" يتحدث الراوي نيابة عن جده وجنته: "جدتي.. التي تحدث بصوته عن سنوات الجرح عن سنوات التموين وقماش الجوبان عن السرقات الخفية التي تسد رمق المواصلة، كانت تقول أشياء تحرق أعمارنا في لهيب من نيران المخاوف"<sup>(٣)</sup>.

في "أيوب" يتحدث الراوي عن صديقه فيقول: "أثار دهشتي أكثر بعد أعوام، إذ أصبح من أشد أعداء السياسة، وراح في لقاءاتنا يستهزئ من المبادئ والقيم التي ناضل من أجلها طويلاً... مما جعلني أدرك تماماً أن أمراً خطيراً قد وقع لأيوب، وأنه قلب الرجل رأساً على عقب"<sup>(٤)</sup>.

إن هذا الأسلوب يمنح الراوي الفرصة لاستبطان وعي الشخصية وتعريف المتلقي بملوكها وهواجسها مع بروز ذاته الشخصية أو الوظيفية في إدارة التلطف.

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية/ ٩٠.

(٢) الرواية/ ٩٦.

(٣) الرواية/ ٩.

(٤) الرواية/ ١٥.

### • الخطاب المسرد:

كما يدل اسمه على ذلك، أقوال الشخصيات تمتزج تماماً بالمسرود، بحيث يكون المضمون الدلالي وحده ما يميّز بين الخطاب والمسرد<sup>(١)</sup>، فلا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصله كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية، وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشد اختصاراً له<sup>(٢)</sup>.

إنّ هذا النوع من الخطاب يتيح للراوي تأويل أقوال الشخصيات وسلوكها، والقارئ من ناحيته يضطلع بمهمة فرز ما هو مسرد عما هو خطاب، ويحاول أن يحدد من أين يبدأ وعي الراوي، وإلى أين ينتهي وعي الشخصية؟.

في رواية "مولد غراب" هنالك خطاب مسرد يتحدث الراوي فيها عن شيخ العشيرة:

"اخترقته الأصوات التي أسكتها ثلاثين عاماً، فارتضى ألا يضع على خطوات الآخرين قيوداً ما، وأحس أن ثلاثين سنة ماضية تداهمه الآن وتفرض عليه مستناً جديدة"<sup>(٣)</sup>.

"في حجاب العروس" ينفذ الراوي إلى دواخل شخصية رمضان لحظة احتضاره:

"تذكر شيخه مراد اللبناني وابنته المحترمة والفاتنة، تخيل أنه يمسك بيد ابنة مراد اللبناني وهي ترتدي بدلة الزفاف وتضع الحجاب على رأسها"<sup>(٤)</sup>.

يقترّب الخطاب المسرد من صيغة "المونولوج المروي" والتي هي "توعد من القصص ناتج عن تدخل المؤلف في نص الشخصيات أو تدخل الشخصيات في نص المؤلف، وفي هذه الحالة تختلط وجهة نظر المؤلف بوجهة نظر الشخصية على

(١) النص الروائي تقنيات ومناهج/٥١.

(٢) ينظر خطاب الحكاية، ١٨٥، بومجم مصطلحات نقد الرواية/٩١.

(٣) الرواية/٢٠.

(٤) الرواية/١٢٦.

نحو لا انفصال فيه في النص<sup>(١)</sup>. وفيه يكون الراوي محرراً أسلوبياً لمونولوج البطل الداخلي، رواية "ياكوكتي" استخدمت تقنية المونولوج المروي بكثافة، فالراوي العليم ينفذ إلى أغوار نفس "سلمان العبد" مصوراً خلجاته بدقة.

"كان يريض في وكره راصداً ما حوله، بحركات رادارية، بصاصة، متأكدة من نفسها، أو تتوهم ذلك غير أنها لحظة تشوشها، تتشوه المزيئات معها، أخذت طابعاً خطراً، ينكمش عندها سلمان قلقاً، وتتسارع أنفاسه، يسقط قلبه إلى مكانه ويكف الدم عن حرق صدغيه".<sup>(٢)</sup>

الراوي العليم في "أشواق طائر الليل" يخترق وعي شخصية الممرضة، ويتحدث عن خلجاتها:

"كانت زاهلة حيرها جسدها الذي استكان له بسهولة، ماذا حدث لها؟ أترأها أصبحت تميل إلى هذا الإنسان الهالك".<sup>(٣)</sup>

يتحدث الراوي في "موت الأب" عن صديقه "كانت صداقتنا طرية العهد مدعاة لاقتحاره الشخصي، المطعم بكبرياء ثروته المكسبة والموروثة عن أب ظل ينظر إليه في سنواته الأخيرة نظرة تخلو من إجلال"<sup>(٤)</sup>. يتضح كيف يمتزج وعي الراوي بوعي الشخصية مما يتيح فضاءً توصيفياً للإثنين.

إن الخطاب المسرد في الروايات أقل ثبوتاً من الأساليب الأخرى في نقل تلقظ الشخصيات لأسباب تتعلق بعلاقة الراوي مع الشخصية ورغبته في استبطان نفسياتها ودواخلها في حالة توفر الخطاب المسرد أو وصف سلوكها وانفعالاتها من

---

(١) شعوية (التأليف/أوسبنيكي/ت: سعيد الغفقي، ٥١ بعد المونولوج المروي ضمن الخطاب غير مباشر للشخصية " لكنه يختلف عن الخطاب غير المباشر الحر، والخطاب المسرد في كونه يشتغل على اللاوعي أكثر من التوصيف المباشر للأساليب المذكورة.

(٢) الرواية/٤٥.

(٣) أشواق طائر الليل/٩٩.

(٤) الرواية/٣٠.

خلال تلفظها في الحوار المباشر وفي المونولوج أو يضطلع الراوي بنقل سلوكها وإيماءاتها وحركاتها وذلك في الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر الحر.

### ث- الشعار القولي للشخصية:

من المحددات اللفظية المهمة للشخصية هي استخدام الصيغة الشعارية "formule"<sup>(١)</sup>، والشعار شيء يخص الشخصية، طريقة اللباس، أو الكلام أو المكان الذي تعيش فيه والذي سيحضر في ذهن كلما ذكرت الشخصية، إنه مثال الإستعمال المجازي للغة وبالتحديد المجازات المرملة<sup>(٢)</sup>.

حدد "تودوروف" المصطلح واعتبره دالاً مهماً للشخصية، أما "بروب" فقد ذكره بعنوان السنن "ويمثل عنده الأشكال الأكثر بروزاً، أي تلك التي تتكرر وتمثل سنناً بين البائت والمتلقي، من مثل السنن الدولي للأشكال الوطنية، السنن الجهوي مثل الشمال والجنوب، أشكال أخرى تطابق بعض المقولات الإجتماعية، وأشكال الجنود والعمال والفلاحين.<sup>(٣)</sup>

ولأن الشعار يشتغل بين منطقتي اللغة والصورة أثرت وضعه بين الإثنين. هنالك شعار للشخصية يخصّ سطحها الإجتماعي أو حالتها النفسية أو مهنتها، وهنالك شعار يختصّ بالجماعات الإجتماعية والإثنية. من الشعارات التي تخصّ الشخصية:

- شعار السجان:

---

(١) معجم تحليل الخطاب/٢٦٦، يبدو أن المصطلح مأخوذ من المفردات الجارية في تحليل الخطاب الدياسي وجرى استعماله في الخطابات الغاشية والنازية من عبارات دولة شمولية ودولة.

(٢) ينظر مفاهيم سريرية/٧٣.

(٣) ينظر مورولوجية الخرافة/٩٧.

أول صيغة شعارية نجدها في الروايات هي للشرطي "السجان"، شعاره "تعم سيدي... نعم سيدي، أمرك مطاع يا سيدي" <sup>(١)</sup> لأن وظيفته تكرس الخضوع للأعلى مرتبة.

• شعار الضابط:

في زمن النظام البائد أثناء حرب الثمانينات في الحرب التي تلتها في التسمينات دائماً ما يقول الضابط للجنود الذين هم تحت إمرته "قشمر" أو "قشامر". <sup>(٢)</sup>

• شعار المسؤول الحزبي:

أغلب المسؤولين الحزبيين في المدن الجنوبية الفقيرة انحدروا من طبقات اجتماعية مسحوقة وقد أتاح لهم الحزب الحاكم آنذاك فرصة الصعود الاجتماعي وجمع ثروة مادية كبيرة، من هؤلاء الحزبيين شخصية "قاسم جبر"، شعاره القولي وهو يخاطب أولاده "ريك أبوك، أمك الدرهم". <sup>(٣)</sup>

• شعار العبد:

"حلب بن غريبة"، عبد الشيوخ، شعاره عندما يتحدث مع سيده "عونك... محفوظ". <sup>(٤)</sup>

أما "سلمان العبد" فشعاره مقتن بمفردات الشتائم وذلك لكثرة ما تطلق في وجهه، وقد اختزنها وعيه من الآخر وأصبحت لا تفارق لسانه، فيخاطب "سالم نو" "القواد" ويخاطب "محمد الأستاذ" "ابن القحبة". <sup>(٥)</sup>

---

<sup>(١)</sup> بعد خراب البصرة منكرات سجان/٢٨.

<sup>(٢)</sup> الحرب في حي الطرب/٥٢، وهذه الكلمة التي تعد معينة ومثلة للجندي خاصة إذا أطلقها الآخر عليه يلاحظ أنها مفردة غير عربية وليس لها معنى وقد يكون أصلها تركي أو فارسي..

<sup>(٣)</sup> الحرب في حي الطرب/٤٥، يقول الراوي عن الشخصية تدرج قاسم جبر في سلمه الوظيفي من كاتب بسيط في دائرة المطاوع إلى موظف متنفذ/٤٩.

<sup>(٤)</sup> الصليب/٦١.

<sup>(٥)</sup> نفسها/١٢١.



• شعار عواد أبو المحاكم:

المناضل الشيوعي كان شعاره في الرواية "عرس وابوة يا ناس"<sup>(١)</sup>. إدانة للإقطاع والحكومة في تحالفهما ضد الفلاحين الفقراء.

• شعار الشيخ مزاحم الجبلي:

الشيخ لديه لازمة قولية يسخر بها من الأشخاص الذين هم أدنى منه وجاهة ومنزلة اجتماعية " لا أهلا ولا... اليوم حالي ليمت جيدة معكم تي تي"<sup>(٢)</sup>.

• شعار الغجر:

شعار الغجر القولي ورد في أكثر من رواية هو "كاولية كاولية، دك ورقص"<sup>(٣)</sup>، إذ غالباً ما يقف رجل أو امرأة على أبواب بيوت الغجر مردداً هذه العبارة، وعبارات أخرى مشابهة تخرق الآداب الاجتماعية.

يتّضح مما سبق أنّ الصيغة الشعرية عندما تسبغ على شخصية أو مجموعة اجتماعية تطلق بدوافع إيديولوجية مضادة للآخر المختلف ثقافاً أو عرقاً أو طبقة فليس هناك من شعار محايد وصفيّاً، فالشعار علامة للتعبير والتجاوز إن كان تعبيراً عن الأنا وعلامة نقد أو تنويه إن قصد به الآخر.

---

(١) المصدر نفسه /٢٦.

(٢) المصدر نفسه /١٣.

(٣) الحرب في حي الطرب/٩٤، وفي حقول الخقون/١٣.

## الفصل الثاني

### الصورة السردية للشخصية الجنوبية

### منخل نظري: الصورة والصورة العرسية تعريف ومحددات

من أهم محدّدات الهوية الشخصية هي "وجه"، "الوجه ما تلتقطه العين، وما تحتفظ به الذاكرة، إنه موطن اللغة وزمنها، وموطن نظام رمزي يستعيد في الحياة اليومية امتداداته في كل الأعضاء الأخرى"<sup>(١)</sup>، ويرتبط بوظيفة الإبلاغ البصري للعين مستودع الصورة.

إن طاقة التمثيل والتشخيص التي تجعل الغائب حاضراً ومحسوساً أسلوباً لاغنى للتواصل التشكيلي والأبدي عنه، لكنّ الإحساس يسبق الكلمة، فالإنسان يمارس إحساسه في عالم ويمارس تسمية الأشياء في آخر، "هكذا تأمّنّت "مارسيل بروست" اللون سابق على الكلمة بزمن غير يسير"<sup>(٢)</sup>.

بداية هنالك فرق بين الصورة الفنية والصورة الأدبية، الصورة بمفهومها الفني التقني هي استعادة لجزيئة من فضاء ممتد وفق معايير تلغي الزمان باعتباره مدى محسوساً أو تعاقباً في كل شيء، كل صورة هي في الأصل نفي للزمن"<sup>(٣)</sup>.

إنّ للصورة طريقتها المستقلة في التأثير والافتناع، فقد تدهام الوجدان وبشكل مباشر لإرتباطاتها بالحواس على عكس المضمون اللفظي الذي يستدعي طولية في الزمان، أما الصورة الأدبية فهي "إجراء واع يعوض به الإتصال الأدبي تفاصيل العالم التجريبي في حالات ومواقف لا يصبح فيها التعبير بغير الصورة بالدرجة نفسها من التأثير والفعالية"<sup>(٤)</sup>.

(١) الصورة المكونات والتأويل، غي خويّتي، ت: سعيد بنكراد، مقعة المترجم/١٨.

(٢) حياة الصورة وموتها، ريجيس دويري، ت: فريد زاهي/٣٩.

(٣) الصورة المكونات والتأويل/٧، ٢٢.

(٤) الصورة والثقافة والاتصال، محمد الجعد، مجلة لصور، العدد ١٥٣/١٢ .

أما بالمفهوم السيميولوجي الصورة علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات هي أولاً مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وثانياً أشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشخاص والأشياء، ومن ثم مضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة<sup>(١)</sup>. "جان موكارفسكي" يشير إلى أن الصورة تستند إلى ثلاثة عناصر "الأول هو رمز محسوس خلقه الفنان، والعنصر الثاني "موضوع جمالي" مودع في الوعي الجماعي، أما العنصر الثالث فهو علاقة تربط بين العلامة والشيء المشار إليه وهذه العلاقة تحيل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية"<sup>(٢)</sup>.

تعدّ الصورة السردية جزءاً من الصورة الذهنية التي يصفها أيزر "بأنها لا تكون نتاج إدراك بل تمثّل". ينطوي الإدراك على الوجود المسبق لموضوع معطى فيما يستند التمثّل من حيث تأسيس انطلاقه دائماً على عنصر غير معطى، بناءً عليه على القارئ تشييد التمثّل انطلاقاً من النص"<sup>(٣)</sup>.

يتحدث "شرف الدين ماجدولين" عن الصورة السردية بوصفها نمقاً ذهنياً وعن شمولية دلالية في تحديد مكوناتها لانقسامها بين المدرك والمحسوس "الصورة السردية بما هي معيار أصيل للقراءة متعدد الإحاعات ونو مرجعيات ذهنية وحسية تمتد في مجالات الواقعي والتخيّلي، الحسي والمجرد، المرئي واللامرئي قبل أن تتحول إلى جمالية أسلوبية مفتوحة على مطلق التعبير الأدبي"<sup>(٤)</sup>. الباحث تعامل مع الصورة من زاوية التلقي للمسروود ولم يؤكد على الأبعاد التواصلية بين الصورتين

---

(١) قراءة الصورة وصور القراءة، ملاح لفضل/٦.

(٢) معجم السيميائيات، فوسل الأحمر، سيمياء الصورة/١١٩.

(٣) فنر الشخصية في الرواية، فكتسون جوف، ت:لحسن لحمامة/٥.

(٤) الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، شرف الدين ماجدولين/١١.

المرئية والأدبية، تلك الأبعاد التي تسهم في تبيان جماليات الصورة السردية، واكتفى في دراسته في التأكيد على بلاغة التعبير وتقنيات المسرود.

إنّ بلاغة التعبير السردى بوصفه صورة ذهنية مرتبطة بتفعيل الذاكرة والإدراك مسألة رئيسة في دراسة جماليات الخطاب الأدبي، بيد أن الإفادة من تقنيات الصورة البصرية في تناسّاتها مع الخطاب البصري ومن ضمنها الإعلام والإشهار والمشهد والسيناريو والمسرح والسينما واللوحة التشكيلية واستثمار سردية الأحلام جميعها تسهم في دراسة بلاغة الخطاب السردى بوصفه خطاباً تجريبياً في خصوصيته ومفتحاً على الفنون والأجناس التعبيرية الأخرى من جهة أخرى.

## المبحث الأول: الصورة النمطية

عند مقارنة صورة الشخصية الجنوبية بما تمثله من هوية للأفراد والجماعات الإثنية والثقافية تتبين أهمية دراسة "الصورة النمطية" تحديداً، لأنها تكشف عن الأنماط الفردانية للشخصية وعن السنن الإجتماعي والثقافي للجماعات القومية والإثنية.

في بحثها "دراسة الثقافة البصرية" تقول إيريت روجوف "عند دراسة الثقافة البصرية في الخطاب يجب أن نركّز اهتمامنا على الصور النمطية "stereotypes" الجامدة أو الثابتة حول النوع وعلى علاقات القوة داخل الثقافة"<sup>(١)</sup>.

مفهوم "الصورة النمطية" طرحه الصحفي الأمريكي "والتر ليبمان" في كتابه "الرأي العام" وهي الصورة الذهنية المحددة الثابتة في عقولنا، والتي تقاوم التغيير بسهولة وتعدّ مكان التوسّط الرئيس بين الذات والعالم<sup>(٢)</sup>، ولها أهمية كبيرة في الكشف عن الطابع الوطني أو القومي للشخصية، وغالباً ما تقع هذه الصورة بالتعميم والتحيز إذا كانت متعلقة بالآخر لذلك فإنها تشكل قلقاً متزايداً عند علماء النفس والإجتماع لأنها تمثل حاجزاً أمام الفهم الصحيح للنوات والجماعات لإغراقها في التعميم والتحيز.

إنّ جميع الخطابات وبدون استثناء قد تكون ضالعة في أشكال من التعميمات بنمب تزيد أو تنقص سواء أكانت إعلامية أم فنية أم أدبية، والخطاب الوصفي بطبيعته يميل إلى الصيغ الجاهزة والشائعة<sup>(٣)</sup>. تتميز الصورة النمطية باستخدامها

(١) دراسة الثقافة البصرية، إيريت روجوف، ت. شاكّر عبد الحميد، مجلة فصول/١٦٤.

(٢) ينظر موسوعة علم الإجتماع، جوردين مارشال، ت. محمد الجوهري، المجلد الثاني، ٣٠٦.

(٣) ينظر معجم تحليل الخطاب/١٦١.

الشعار، والعبارات الموجزة، وسهولة العرض، والوضوح والإستقصاء، الطابع الدعائي.<sup>(١)</sup>

هذه الصورة لها مصادرها التقنية المهمة، من أهمها الصورة الفوتوغرافية "الأيقونية" ولها أهمية في رسم الصورة الشخصية للإنسان، ومن مصادر الصورة النمطية الأخرى الصحافة والإشهار الذي يعرف بأنه "تسق تواصلية يجمع بين مبدعين أدبيين وفنيين، في أفق إنتاج رسائل سمعية وبصرية".<sup>(٢)</sup>

يخضع رسم الصورة النمطية لكفاءة المرسل إليه ضمن سجلين أساسيين، أولاً المرجعي: تختلف الصورة بشكل عام عن الكتابة بكونها لا تميز بشكل جيد الإرسالية عن المرجع، فالصورة تميل أكثر نحو التعليل وليس الإعتباطية مثل اللغة، والتعليل يدعو لاكتشاف المسلّمات والدوافع والخصائص الثقافية المستبطنة التي تؤثر على الذات المتلقية في غفلة عنها.<sup>(٣)</sup>

وثانياً البعد التناسلي: فالشخصية لا تقتصر على ما يقوله النص عنها بل تكتسب محتواها من التمثيلي في تدخلها مع صور أخرى، فإذا كان النص فسيفاءً من الإستشهادات فإن كفاءة القارئ وخبرته في استنتاج النصوص اللفظية وغير اللفظية دائماً ما تصحح معرفته للشخصية.<sup>(٤)</sup>

<sup>(١)</sup> ينظر معجم المصطلحات، سيميائية الإشهار ١١٤/ ١١٧.

<sup>(٢)</sup> الإشهار والصورة، دلفيد فيكتوروف، ت سعيد ينكود/ ١٩.

<sup>(٣)</sup> الصورة المكونات والتأويل/ ٣٦.

<sup>(٤)</sup> ينظر دراسة الثقافة البصرية/ ١٦٤.

## أولاً - الصورة الشخصية الفوتوغرافية:

الصورة الفوتوغرافية أو "الأيقونية" تقوم على التشابه، وقد كانت تنتمي لفترة طويلة لفن الرسم ولكنها تمتاز بالتحميز وسحب الصورة فمن الممكن تغيير دلالتها، وبفضل آلة التصوير أصبح إنتاج الصور أسرع من الرسم، وقد غزت معظم وسائل الإعلام.<sup>(١)</sup> والفوتوغرافيا نسق سيميائي مكون من دالّ ومدلول وعلاقة تجمعهما، يذهب "بارت" إلى تسمية العلامة الفوتوغرافية إلى نسق سيميائي أولي، والأسطورة نسقاً سيميائياً ثانياً "يصبح الأول دالاً وهو صورة الشيء والثاني مدلولاً وهي قراءة علامة الشيء وفق نسق إيديولوجي"<sup>(٢)</sup>. الصورة الفوتوغرافية تمثل الواقع لكنها تقلّصه من حيث الحجم والزווية.

يعدّ تقديم الشخصية من خلال الوصف الخارجي "صورة ثابتة" أولوية من قبل السارد "يريد السارد أن يتعرّف القارئ على الشخصية قبل أن يبدأ بقراءة قصتها، إن التقديم يستند إلى عناصر واقعية تكفي لأن تمنح الشخصية هوية أحوال مننية"<sup>(٣)</sup>. تتشكل الصورة الفوتوغرافية من عنصرين هما "المجال والإطار"، المجال يمثل تلك الجزئية التي يتم تمثيلها "المجال في الأصل هو قضاء محدّد في العمق"<sup>(٤)</sup>، أما خارج المجال "حافته" فهو الإطار، وفي حالة الصورة الفوتوغرافية هنالك نوع من التناظر بين المجال والإطار "مجال الصورة هو ما يتم تمثيله داخل الإطار الذي يختاره المصور"<sup>(٥)</sup>. وهنا يطرح السؤال، كيف يمكن ضبط المجال والإطار داخل الصورة السردية اللغوية؟.

(١) ينظر: الصورة والثقافة والاتصال، محمد العبد، مجلة فصول/١٤١، ومعجم السيميائيات، فيصل الاحمر /١٢٠.

(٢) معجم السيميائيات/١٢٠.

(٣) بحث غير منشور للدكتور "حسن سرجان" بعنوان "التبدلات الوظيفية للشخصية الروحية" التي في الإتحاد العلم للكتاب والكتاب في العراق بتاريخ ٢٠١٣/٦/١٤.

(٤) الصورة المكبرات والتأويل/٤٧.

(٥) نفسه/٤٧.



لأن تمثل الصورة السردية يكون ذهنياً وخاصاً بقدرات التلقي فهي لا تتطابق مع الصورة المرئية لكنها تتقارب حيث أن اللغة قادرة على تشييد نظامها الوصفي المميز، فيكون مجال الصورة السردية هو الوصف المخصص للشخصية "الشكل والهئية"، أما الإطار فيكون كل ما هو خارج الوصف من تعليقات الراوي والإشارات اللغوية من وقفة وفارزة وتقيط، وكلام الشخصية المباشر وغير المباشر، وبذلك يكون التقريب بين الوصف والسرد هو ما يشكل أهمية في تلمس البعد التناصي بين الصورة الأيقونية حسياً والصورة الأدبية تمثيلاً، وهما متداخلان بقوة في السرد والتقريب بينهما يعود لكفاءة المتلقي في القراءة.

ترسم الصورة الشخصية وصفاً عن قرب، فيستخدم الراوي تقنية "عين النملة" في وصفها وليس "عين الطائر" والتي تطلق على وصف الفضاء عن بعد وذلك بحسب المفهومين اللذين طرحهما "أوسبنسكي".<sup>(١)</sup>

في دراسة الصورة الفوتوغرافية للشخصية الجنوبية، ومن خلال الإستقراء يمكن رصف الصور التي جمعت قصاصتها من الروايات متفرقة ولصقتها جنباً إلى جنب بغية استكمال الصورة وإطارها ومحاولة قراءة المسنن الثقافي الذي التقطت من زاويته. أبداً من صورة المثقف لأنها الأوسع تمثيلاً في الروايات المدروسة.

#### أ- صورة المثقف الجنوبي:

تعريف "هابرماس" للمثقفين "محترفو الكلام والكتابة والإستبطان والتحليل والعمل العقلي إنهم يعرفون أساليب النشر والمطبوعات والإعلان، فكيف نعجب بعد ذلك إذا ما اتخذوا بوفرة أنفسهم موضوعاً لخطابهم الخاص"<sup>(٢)</sup>.

<sup>(١)</sup> شعرة التأليف، يقول أوسبنسكي كثيراً ما تستعمل نظرة عين الطائر عند بداية أو نهاية مشهد / ٧٥، فهي خاصة ببناء المشهد.

<sup>(٢)</sup> موسيولوجيا المثقفين، جيرار لوكريك، جريج كوتور/ ١٥.

الراوي في "رياح شرقية رياح غربية" رسم صورة المثقف "حسين طعمة" العظام النائكة تحت جلد وجنتيه فيها لك أكبر من السن الذي ذكره بنحو عشر سنين، كان في عينيه ذلك الوميض الذي ينم عن الزهو والإعتداد بالنفس<sup>(١)</sup>.

صورة نمطية للمثقف المهوم بقضايا فكرية وسياسية فينعكس ذلك على هيئته الشكلية، وهي ملتقطة من وجه نظر إيديولوجية مؤيدة لأفكار الشخصية، فهناك تطابق بين إيديولوجيا الراوي وإيديولوجيا "حسين طعمة" لذلك جاءت الصورة إيجابية.

من بين الصور التي التقطها الراوي لنفسه وفيها انعكاس واقعي على شخصية المثقف الجنوبي، راوي "كرامة كانون" يصف نفسه "كنت أُلِفَ عنقي بكوفيّتي الحمراء المرقطة حررت سترتي من أزرارها كي تتعباً بالبخار والعبير"<sup>(٢)</sup>، صورة المثقف الجنوبي في التسعينات "لا تتميز بشيء في الهيئة عن غيره من العامة، فالصورة تدلّ على تشابه الملابس ومن ثم تقارب شخصية المهتمش من نظيره المثقف بتجاور السترة المدنية مع الكوفية الريفية.

أما بقية إطار الصورة "انفتاح الأزرار، بخار الطعام"، تمثل البهجة برائحة الطعام في أزمنة الجوع والفاقة.

"أيوب" المثقف المصاب بالجذام يصور نفسه بالشكل التالي "أرئدي سريالي الأبيض الطويل، فها هي أنياله تكنس الأرض وتغطي قدمي كلباً، وها هو رننه يغطي ما تبقى من ذراعي اليمنى، لم يبق سوى هذا الوجه المشوه المرعب، فأمرع إلى كوفيّتي وأعطي بها رأسي تقريباً ما عدا فرجة صغيرة للرؤية فقط"<sup>(٣)</sup>.

---

(١) رياح شرقية رياح غربية/١٦.

(٢) الرواية/٩١.

(٣) الرواية/١٠.

إنَّ المتقف وكلّما ابتعدنا من فضاء المثنية إلى الزيف تبدأ هيئته بالإهتراب ومن ثمّ التطابق مع المهمّش، وذلك لأنّ المجتمعات الريفية لا تقبل الخيارات الشخصية لمواطنيها.

ذات الثياب الريفية يرتديها "يوسف بن هلال" أيضاً "البسوك سترتك البنية، ولقوا حول رأسك كوفية قديمة، كنت مثل فزاعة للطيور رجل قارب الثلاثين في هيئة فزاعة للطيور"<sup>(١)</sup>، صورة مقاربة لهيئة "بدر شاكر السياب" وهو في تلك الحالة.

لقد مثل تغيير الهيئة عقدة البطل "المتقف" المأزوم والمطارّد بسبب أفكاره السياسية، أو بسبب أزمارته الوجودية والنفسية.

تحيل الصورة المتلقي أحياناً إلى صورة المؤلف الشخصية "سمر الأمين، مبتسماً، وريت على كتفي حنوّ، فأنا أقصر منه قامّة، وأميل إلى السمّنة، كما أنني أصغر منه سنّاً"<sup>(٢)</sup>، اشتغلت الصورة على البعد التناصلي مع وجه المؤلف، فالراوي "وهاب" يثبت صورته بمقابل الشخصية التي يتماهى معها "جلال الدين الأمين"، وذلك لتناص الرواية مع البعد السيرذاتي للمؤلف.

صورة مطابقة لوجه المؤلف يثبّتها راوي "نيل النجمة" لنفسه:

"الوجه أبيض كالظن، والأنف نواة نخلة البرحي، فمه جد صغير لا يسمح بدخول أصبع السبابة فيه"<sup>(٣)</sup>، إذا أضيفت دلالة اسم الراوي "الزبيدي الصغير" إلى الصورة الشخصية الآنف، قد تتشكل صورة فوتوغرافية للمؤلف "خضير فليح الزبيدي".

تبقى للمتقف "الأديب" صورة اجتماعية متواترة، ومنها صورة الناقد "عبد الجبار محمد" في البارات الرخيصة، وتلك البانحة التي افتتحت حديثاً، وحدي أدمم بين

(١) أشواق طائر الليل/١٥.

(٢) الرواية/٦.

(٣) الرواية/٥٦.

كأس عرق ومواعين من الحمص المسلوق ورأس خس ريان وأنا أنوي كتابة مقدمة لمجموعة قصصية<sup>(١)</sup>.

تعد جلسات السكر وذكر الخمرة والإستمتاع بوصفها والتغزل بنشوتها علامة أيقونية دالة وصورة نمطية مميزة لشخصية المثقف الجنوبي "العراقي" على وجه العموم، فقد عذت الخمرة في حقبة رواج الإيديولوجيات الحزبية "مظهراً ثقافياً واجتماعياً لدى طبقات وفئات اجتماعية معينة في المدينة، رافق التطورات الجديدة التي شهدتها المجتمع"<sup>(٢)</sup>.

هذا فيما يخص المثقف الرجل، فماذا عن صورة المثقفة الجنوبية؟

الراوية "صبيحة" المثقفة والكاتبة المبعينية وصفت هيئتها بالقول: "إنني مغوية من أعلى خصلة في شعري الذي صبغته بالأشقر المائل للأخضر، وأنت تواصل البحظة الهادئة إلى حركة اليد والزنود وهي تطلق أصوات العقود النازلة إلى صصري... قبالتك كنت أخشخش"<sup>(٣)</sup>.

تلك صورة تناصية مع نساء من الواقع قصتها الراوية لتقديم نفسها ممثلة عن بعض المثقفات اللواتي يبغيان الوصول إلى منافع محددة من خلال المبالغة في الزينة والتبرج.

في كتابات الرجل لا نعثر على صورة فوتوغرافية للمرأة "المثقفة" بالمعنى الدقيق للكلمة أي ما يمكن أن نطلق عليها "محترفة الكلام" أو "صانعة الأفكار" فقد تكون الثقافة ذات ملول قنحي للمرأة من وجهة نظر الراوي، "رئت إلي بنظرة قاسية من

(١) الغلامه/٢٢٤.

(٢) الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا، فاطمة بدر/٦٥.

(٣) الرواية/٣٦.

عينين لوزيتين أبرز الكحل اصفرار حديقتهما الساطعتين.. يا إلهي جميلة ومثقفة؟.. ذلك فوق ما كنت أتوقع".<sup>(١)</sup>

لذلك فبوسع الكلام عن صورة المرأة المتعلمة أو العاملة بشكل أدق وأوضح من صورة المثقفة، وأغلب تلك الصور المقدمة للمرأة تكون حسية قريبة من صور النساء على أغلفة المجلات "ذلك الوجه الذي طالما ذكرني بصور النساء على أغلفة المجلات الأجنبية"<sup>(٢)</sup>.

المرأة الأرستقراطية في النصف الأول من القرن العشرين تبدو بهذه الهيئة "امرأة مغرية بوجهها المزوق المعنى به مدة طويلة، وينظراتها وحركاتها المحسوبة، ويشعرها الذي سرح على شكل خوذة جندي، ويثوبها القاضح لمفاتيح جسدها"<sup>(٣)</sup>.

أما فتاة عقد الثمانينات فتبدو هيئتها بالشكل التالي "كانت ترتدي تنورة من الجينز وقميصاً أبيض خلف الحشد، حيث وقفت أثناء القامة القصيرة التي لا تتجاوز المتر والستين، الوجه الدائري، الأنف المفلطح - الأقجم - الفم العريض بالشفاه العريضة، الشعر الأشقر الغامق الطويل المجعد، العنان الخضرون، المؤخرة البارزة"<sup>(٤)</sup>.

ليس هنالك صورة فوتوغرافية تلتقط بهذا الإستغراق والنهم في مفاتيح الجسد مثل ما ورد،!.

راؤ آخر يصف حبيبته "زينب كانت ترتدي بنطالاً من الجينز وتحرك شعرها القصير بطريقة جذابة، لها عنان فانتان ورقة جذابة وضحكات تسحرني"<sup>(٥)</sup>.

---

<sup>(١)</sup> سابع أيام الخلق/ ١١.

<sup>(٢)</sup> أيوب/ ٥٦.

<sup>(٣)</sup> أيوب/ ١٠٥.

<sup>(٤)</sup> الرواية/ ٨٦.

<sup>(٥)</sup> الرواية/ ٨٧.

في الصورتين نلاحظ أن عين الراوي تنظر بدايةً إلى الجزء الأسفل من المرأة؛ ولكون لبس "الجنيز" بطبيعته يضغط الجسم فهو يشكّل صورة مثيرة للجسد الأنثوي تداعب مخيلة الراوي ويرغب في نقلها فوتوغرافياً.

#### ب- صورة المهمش الجنوبي:

خلافًا لصورة المتقف الجنوبي الذي لا تبدو عليه ملامح وجه أو هيئة محددة في الملابس إذ تسطع بوضوح صورة المهمش، لأن تواجد الشخصية الريفية في تجمعات اجتماعية متجانسة تمنح الصورة شكلاً متجانساً. وقد يعود ذلك إلى أن الروايات التي كان البطل فيها مهمشاً أو من العامة قد سررت بأسلوب "الراوي العليم" الذي امتلك سلطة أوسع في توصيف شخصياته، بالعكس من الراوي المتكلم "المتقف" يناه عن توصيف ملامحه وهيئته غالباً.

قدمت صورة "سلمان العبد" بالشكل التالي: "أتى للشياطين أن ترى جسد سلمان الأسود ليلاً؟ جلده المخطط بخطوط ملحية خلفتها أمواه نهر الخنق، عيناه الحمراوتان، فهو مذ كان صغيراً، كانت أمه ترش دقيفاً كالتراب في موفيه، حتى صارتا كالدم، كعيني الحصان الميت"<sup>(١)</sup>. صورة سلمان قدمته للمتلقي وقاربت حالته السيكولوجية وطبقته الاجتماعية، فشرح بهذه المواصفات كيف ستكون صورته عن ذاته؟ كيف يتقبلها؟ كيف سيعامله الآخرون؟ إنها صورة نمطية للقهر والفقر.

يصف الراوي "تعيم الجويسم"، زعيم الفتيان الشطار "تعيم بدشداشتة التي كانت تفقد ألوانها في مواضع عذّة، حزامه العريض الذي يشبه أحزمة الجنود بطاقيّة رأسه"<sup>(٢)</sup> الصورة وإن كانت لا تخلو من طابعها المحلي لملايس الفقير المعتوه إلا

(١) ياكوفيتي، استجملت الصورة من عبارات متفرقة من صفحة ٣٧ إلى ٤١.

(٢) المقطورة ٩.

أنها أقرب للصورة التراثية حيث فيها تتماص مع صور أبطال المغامرات في الحكايات التراثية مثل صورة "علي بابا" في قصص الليالي.

صورة مشابهة للسابقة وهي لشخصية "سوادي حميد" "كان سوادي يرتدي دشداشة بيضاء شد عليها نطاقاً التصقت به سكين مغمدة"<sup>(١)</sup>.

صورة لحلب بن غريبة" يدخل شاب أسود سواداً شديداً المسحنة، يعتمر كوفية متسخة، ويرتدي ثوباً غامق اللون، يتلفت في مشيته وهو يرسل نظرات زائفة بلهاء بينما يستقبله بعض الجمهور بهمهمة ضحك"<sup>(٢)</sup>. صور متشابهة للمهمش المعنوه.

صورة "هاشم المعيدي" "حية هاشم المعيدي عامل الفندق لحية متبرعمة بشكل مثير للنظر شعرها متناثر على مساحة الوجنتين بشكل غير متناسق، تعود حلاقتها كل صباح وهو جالس على كرسي الحاج في بهو الفندق والمرأة جالسة قبالتها"<sup>(٣)</sup>.

صورة لمنور بن جابر البدوي "وجه شامخ لبدوي، سحنته بلون الأرض، لحية قصيرة على الحنك سوداء فاحمة جداً، أما فمه فقد كان صغيراً ومرسوماً بعناية فائقة وكانت عيناه برموشهما الثقيلة ترسل نظرات واثقة هادئة ومتعالية مخفية إلى حد ما بمكر ونكاء حادين"<sup>(٤)</sup>.

---

<sup>(١)</sup> خلف السدة/١٩.

<sup>(٢)</sup> الصليب/١٠٠.

<sup>(٣)</sup> نيل النجمة/٦٤.

<sup>(٤)</sup> ملوك الرمال/١٥.

أما صورة "بريس" صبي مفكرة الأحلام، "كانت الصورة لصبي بين الثامنة والعاشر من العمر، جاحظ العينين يضع على رأسه كوفية ممزقة، ويغطي بدنه الجاف بثوب مخطط"<sup>(١)</sup>.

نشاهد ثمة مشتركات عديدة لصورة المهمش الجنوبي، منها قبح الشكل، وهذا الملمح لا يمثل الواقع بقدر ما يمثل وجهة نظر الراوي الذي يحكم دائرة البؤس الاجتماعي مضيفاً إليها الشكل والهيئة الرثة، لبس الدشداشة، الحزام .

هنالك صورة معبرة لامرأة قروية يعود تاريخها لأربعينات القرن الماضي تتوهم بحمل ثقيل من الروث الجاف حتى أنه أحنى ظهرها وقد غطى الطين والوحل قدميها الحافيتين"<sup>(٢)</sup>.

صورة لفتاة الريف كلثوم" وجهها الدائري المؤطر بالفوطة لايزال يحتفظ بجماله القديم، وعيناها السوداوان تحمل حزناً دفيناً لا غور له، ترمقني بدلال وعلى وجهها خفر العذاري"<sup>(٣)</sup>.

وصورة لبدرية "كان وجهها شاحباً قليلاً إلا أن بياضه منحه سكناً أعمق، أظهر عمق عينيها السوداويين اللتين تحاصرهما خصلتان بارزتان من شعرها البني، لكن جسمها بدا طرياً، وهي تثقل من قدر إلى آخر وتتحدث إلى النسوة"<sup>(٤)</sup>.

الراوي في وصفه للمرأة الريفية يركز على أنوثتها وليس على انحدارها الطبقي كما يصف الرجل، فيصفها وصفاً جسدياً شكلياً مبيناً جمالها ومشاعره تجاهها، لذلك لا فرق كبير في الصورة بين المرأة المتعلمة وغيرها إلا في بعض الأوصاف

---

(١) ستة أيام لاختراع قرية/١٤.

(٢) الغش/٨.

(٣) أيوب/٢٤.

(٤) خلف السند/٨٧.



المعنوية مثل الخجل والحياء، أما مظهرها فيختلف عن ابنة المدينة بلبس الفوطة والبدانة أحياناً.

### ت- صورة الأب الجنوبي:

لا تكاد تخلو رواية من تجسيد للأب أو ذكر له، لما تمثله هذه الشخصية من محاولات اجتماعية وثقافية ورمزية مؤثرة في تكوين الإنسان الجنوبي، ولست أجنب الصواب إذا قلت إن كلمة "الأب" مرادفة "للجنوب" مع اختلاف الدال البايولوجي والثقافي عن الدال الجغرافي لكنهما يلتقيان في مدلول السلطة المطلقة والإعتقاد بالجنور وتقديس عنصر الذكورة.

وقد تعددت صور الأب على المستويين الواقعي والرمزي وتميزت بالمشهدية المعبرة عن السنن الثقافي في التعاطي مع سلطة الأب الجنوبي، أما الصور الفوتوغرافية فهي أقل من المشهدية، ومنها صورة والد "سليم مطر" تظهر بالشكل التالي:

"طويل القامة، رشيق، منتصب، بشرته سمراء بلون القهوة، عيونه واسعة بنظرات صارمة متفكرة تزيد من جمال ملامحه الرجولية، الصاية والسترة والعقال حول الشماغ المرقط أبيض وأسود فكان يبدو مهيباً مثل أمراء العرب"<sup>(١)</sup>.  
صورة لحياوي والد "أب عسكري لا يتردد كثيراً على البيت، صياد قديم، وأحياناً عضو في فرقة موسيقية، جسمه مخطط بأوشام وعلامات"<sup>(٢)</sup>.  
الصور الماثلة تبين صورة الأب الجنوبي بما يمثلها من هيبة وأصالة ومودة. بمقابل ما ورد هنالك صور أخرى تعكس مداليل متباينة عن الأب الجنوبي؟.

(١) اعترافات رجل لا يخفي/ ٣٤.

(٢) مكسة الجعة/ ٢٨.

وقد وصفت الساردة الجنوبية والدها بالصورة التالية "يُشرد الخبز الطائع من التنور للتو ويبدأ رافعا كم شدائسته إلى أعلى، كان الطعام أحد رموز السلطة، سلطته، فيلاحقه، يطيعه وهو يقصص اللحم بالتساوي على الجميع، فأشعر أن قلب أبي سيتوقف عن الخفقان، عيناه تصابان بالعمى عن أمرين الأكل واللذة".<sup>(١)</sup> تلك صورة فوتوغرافية بليغة للأب الجنوبي التقليدي، حيث شهوة الطعام علامة مهمة ليس بوصفها رمزاً لسلطته المطلقة حصراً وإنما لشخصيته الشهوانية أيضاً، هنالك صور وصفية جمعت الأب بالإبن، وظهرت بالشكل التالي:

"يصفني أبي وأنا معلق في الغصن وينتزعي ويكاد يطوح بي إلى الرصيف الحجري، أمي تحميني بذراعيها القويتين من لطمات أبي وهياجه".<sup>(٢)</sup>

صفعة أخرى تختلف في رمزياتها عن السابقة "لا يدري عبد الحسن لماذا اتجه إلى أبيه ولمس عضوه، فما كان منه إلا أن صفعه بقوة وأمره بالخروج فوراً".<sup>(٣)</sup>

صورة لصبي يعتف من قبل والده "ما غادرت السياط ظهري كان والدي يبرطني إلى الحائط ويرتمي بكامل جسده التي تشبه جثة الكركدن فوق وجعي، أحاول الإفلات أحاول الإرتواء بين عيني أمي وأتوسل "العباس" أن يحضر لنجنتي".<sup>(٤)</sup>

تعتبر الصور الثلاث السابقة عن "عقدة الأب" في وعي الشخصية الجنوبية، فالأب الجنوبي التقليدي يسيء استغلال سلطاته الواسعة التي أباحها له المجتمع ويعتف زوجته وأبناءه ويضطهدهم وبذلك تتكون عقدة الأب "السلطة" عند الجنوبيين عموماً، أما صورة "لمس عضو الأب" فقد مثّلت لحظة اكتشاف في حياة الطفل

(١) الفلاحة/١٢٣.

(٢) يوم حرق العقاب/١٠٢.

(٣) الحرب في حي الطرب/١٢٣.

(٤) شروكة/١٣.

'عبد الحمن' لقوة الفحولة وهي اللحظة التي تساهم في تمثيل الهوية الجنسية في وعي الشخصية وتحدد علاقتها بعنصري الأنوثة والذكورة في مستقبل حياته.

### ث - صورة الأم الجنوبية:

حضرت الأم في الصور السابقة بوصفها المنقذ من بطش الأب، مما يشير إلى تناقض واضح بين قسوة الأب وتسامح الأم مما يسبب انشطاراً وازدواجية في ذات الشخصية الجنوبية.

تتضح صورة الأم من خلال الالتقاطات التالية "واللتي التي اعتمر رأسها بالعصابة السوداء، وسترت صدرها بالفتيلة الواسعة التي اقترشت كنفها وصدرها وظهرها كجناحي نورس عريضين"<sup>(١)</sup>، صورة أخرى للأم "أرى أمي تتحزّم ضوء التتور، وسعف التخليل يدفئ ظهيريها الساخنة، تحلق في عمق التتور"<sup>(٢)</sup>. تعبّر الصورتان عن ملامح الشكل والهيئة للأم الجنوبية وشيء جميل لصيق بتلك الأم وهو "التتور" بما يمثّل من دفاء وحنان ورعاية.

صورة مشابهة لأم علي "لطمت خديها وصدرها وشفت زيجها، ثم وهي تزيج فوطتها لتدفن شعرها بالتراب خلعت قرطها بإصبعها المتوترة فخرمت أنفها وسال الدم من عبقها"<sup>(٣)</sup>. صورة واقعية شائعة للأم الجنوبية النائحة وريشة الأحزان والهموم.

صورة غريبة أم حلب "جاءت المسكينة مهرولة وهي تتحزّم بعباءتها حسيرة الرأس تنتثر قراميل شعرها المعقّر بالأثرية والأطيان تبعها جوق من النسوة الصائحات".

(١) مستمرة المياد/٢٤ .

(٢) شوكية/٢.

(٣) خلف السدة/١٧.

## ج- صورة البغي:

شخصيات نمائية قاربتها الروايات بوصفها الأنثى الخارجة عن تراتبية النظام الأبوي الذي يفرض على المرأة شكلاً محدداً من السلوك الاجتماعي والجنسي، وبوصفها المرأة "الرمز الموضوعي" لمقاربات سياسية وفكرية تطرحها الرواية وتستعين بأنموذج "البغي" للتعبير عن وجهة نظر محددة. أحياناً يسمى الراوي البغي بالتسمية الشعبية لهذه المهنة "قحبة"<sup>(١)</sup> إمعاناً في الوصف وتحديداً دقيقاً للدلالة.

من الصور الفوتوغرافية التي التقطت للمرأة البغي، في رواية "درب الزعفران" يتماهى الراوي في لاوعيه مع "تقاب الموظفة الغانية" لذلك فإن أوصافها وصورها تناثرت على جسد الرواية بضوابط سردية وأحياناً وصف استغراقي هامشي تكميلي: "شعرها الكستنائي الكث، وجسدها الممتلئ، وفمها الشهواني، غالباً ما وجدت حياتها تجتمع في شفتها السفلى، شهوانية وتهتك، براعة وغموض، حمرة عقيق شائكة وممتعة"<sup>(٢)</sup>

أما صورة أفطيم بي دي، فتبدو بالشكل التالي "قامتها الطويلة، وبوجهها الذي امتلأ بالمساحيق، والذي ظلّ محافظاً على جماله رغم قربها من الخمسين من عمرها، ويثوبها القטיפيّة النامرد المتصق بجسدها، تقول له بصوت غاضب، كأنه يخرج من صدرها المضغوط عند طرف الثوب العلوي"<sup>(٣)</sup>. صورة واضحة للبغي الخمسينية تختزن أبعاداً نمطية مميزة للشخصية .

<sup>(١)</sup> ورئت الكلمة في روايات "الحرب في حي الطريب" و"تل اللحم" و"حساء الهر".

<sup>(٢)</sup> الرواية/٧٧.

<sup>(٣)</sup> تل النحم/٣٧.

## ح- صورة النائب ضابط والعريف:

من الصور الطريفة التي تَكَزَّرَتْ في الروايات صورة النائب ضابط والعريف وهي صور ذات منلول تهكمي ساخر غالباً ما تكون موجهة من قبل الجندي الذي يكره هذين الشخصيتين ويحاول أن يقدمهما بشكل كاريكاتوري ساخر، من تلك الصور:

"مَدَّ يده إلى شاربييه وابْتَسَم، هَزَّ رأسه منتشياً كديك رومي، كان نائب الضابط حميد على قناعة بأن لديه القوة الكافية للتفوق على زوجته رغم تحافته التي تشبه المصابيين بالتكرن"<sup>(١)</sup>.

صورة مماثلة للعريف كريم عبد العباس "بعينه ووجهه الذي أحرقته الشمس وقسماته الحادة وشاربيه الكتّ الذي يشبه ذيل قطّة متوحشة أفنت عمرها بسرقة طعام الجيران واللهاث فوق الأسبجة"<sup>(٢)</sup>.

صورة أخرى "العريف نصر يصرف يوماً ما يتجاوز المساعتين وهو يشنّب ويمشّط شاربيه، ظلّ من أمتع هواياته أن يحرك الذراع التي تحمل الشريط الأحمر بمناسبة ويدون مناسبة لكي يدلّل على مقدار الثقة التي أنيطت به"<sup>(٣)</sup>.

صورة للمفوض أحمد جبار: "كان المفوض في هذا المركز شاباً أنيقاً، طويل القامة، اسمه أحمد جبار، ينبذ فضلاء الناس، ماسكاً في الليل والنهار، عصاً غليظة، وقّح في كلامه البادئ بالشتيمة ولا ينتهي إلا بشتيمة، ليس في قلبه أي نبتة من الرحمة"<sup>(٤)</sup>.

---

(١) الحرب في حي الطرب/١٩.

(٢) أقصى الجنوب/٦١، في هذه الرواية، وفي "الحرب في حي الطرب" يذكر أن شخصية العريف تنتمي في أصولها إلى مدينة الناصرية، ربما يكون ذلك لما عرف من كثرة أعداد نواب الضباط فيها وهناك مقولة شعبية تقول إن الناصرية هي بلد المليون عريف.

(٣) الصليب/٧٩.

(٤) مذكرات سجان/٢٠.

صورة "أبو وفاء" تبدو بالشكل التالي "أجلس في غرفة الرفيق "أبو وفاء" وأتابع كمل بطنه الشخصية وهي تسيل من فتحات كرسيه البلاستيكي الأبيض".<sup>(١)</sup>

وصف آخر للحزبي البعثي كانت الشوارب الكثة النامية على شكل رقم ثمانية إشارة إلى ثمانية شباط تاريخ انقلاب البعثيين الأسود، يلاحظ شعور الكراهية من قبل الراوي باتجاه الشخصية.

"كان ليث فبيح الشكل، قصير القامة، مريع الجزع، كان شعره خفيفاً على رأسه كثيفاً جداً في كل مناطق جسمه الأخرى لدرجة أن التلاميذ أطلقوا عليه القرد"<sup>(٢)</sup>.

صورة رجل الأمن والمسؤول الحزبي صورة "كاريكاتورية" ساخرة من الشخصية أخذت على العيوب والتشوهات البدنية والمفارقات في الكلام والتصرف، وتتضمن إيديولوجية عدائية تجاهها من قبل الراوي.

#### خ- صورة رؤساء العراق:

بما أن الصورة الفوتوغرافية تمثل من ناحية مدلولها نسقاً إيديولوجياً فلا شك أن صورة الآخر تعبّر بقوة عن وجهة نظر الراوي تجاه المختلف وخاصة إذا التقطت تلك الصور لرأس السلطة السياسية وهو "الرئيس"، فتكون صورة تضيء الشخصية وتمثل علاقته بالآخر في أبعادها التأويلية.

أجمل صورة لرئيس عراقي ترسّخت في ذاكرة الجنوبي بشكل عام والشخصية النازحة من الجنوب إلى بغداد على وجه الخصوص بمحبة كبيرة هي صورة الزعيم "عبد الكريم قاسم"، لقد أحبّ الرئيس الجنوبيين وبنى لهم مدينة في بغداد ليستقروا فيها، فأحبّوه كثيراً وأخلصوا له، ومن تلك الصور "جلب عبد الحسين صورة مزججة

(١) مكسة الجئة/٣٩.

(٢) ملهكة الجنوب/٣٩.

لرئيس الوزراء وهو يتسهم ويرفع يده بالتحية، علقها في الغرفة التي سكنتها فاطمة وزوجها<sup>(١)</sup>، أما صورة مصرعه بعد انقلاب ١٩٦٣، فقد ختمت ذاكرتهم بحزن طويل على فقدانه وبكراهية كبيرة لقتله 'بكى علي، بكى كما لم يبكي على أحد من قبل، وظلّ يتذكر مشهد الجندي وهو يبصق في وجه رئيس الوزراء، لعدة سنوات بكت البلدة وأبقت على صور رئيس الوزراء معلقة فوق جدرانها'.<sup>(٢)</sup> ذات الصورة حادثة مصرع الرئيس تكررت في "اعترافات رجل لا يستحي"<sup>(٣)</sup>.

الرئيس العراقي الذي ظهرت صورته سلبية مثيرة للكراهية والنفور هو "صدام" مثل هذه الصورة "عندما ألقى خطابه بعد أسبوع من الحرب، وكان للمرة الأولى يضع نظارة لقد أثاره ذلك الأمر بلا شك وظنّ أنّ هناك ما يريد أن يخفيه من خلال النظارات، أو أراد أن يضفي على نفسه وقاراً لا يملكه"<sup>(٤)</sup>. حشدت الصورة سلسلة من العلامات السلبية، الرئيس التواق للحروب، المتعجرف، المغرور، لا يعبأ بشعبه مستخدماً رمز النظارة السوداء القائمة.

في رواية "تل اللحم" صورة ملتقطة من زاوية أخرى للشخصية "عندما يدخل كل البيوت على عادته، فهذه المرة لن يدخل إلى المطابخ ليكشف قدور الأكل ويفتح أبواب التلجات ويمسأل ربات البيوت عما طبخن أو خزنّ لأيام الشدة..<sup>(٥)</sup> تلك صورة شاهدها جميع الناس "لصدام" في التلفاز وهو يدخل البيوت ويفتح القدور والتلجات

(١) خلف السدة/١٠٣.

(٢) نفسها/١١٧، وفي الرواية سرد موجز لميرة عبد الكريم قاسم/٨٣.

(٣) الرواية/٢٩.

(٤) الرواية/٢٢، روايات عدة تكررت شخصية "صدام" في خطابها المردي واصفة لملوكها وإدانة للمارستها أو مشيرة إليها "مكسة للجنة"، تل الرؤوس "وحجاب العروس" و"حقول الخثول" لكن الصورة الشخصية "التوغرافية" ظهرت في "الحرب في حي الطريب"، تل اللحم/٨٩،٥٤.

(٥) تل اللحم/٨٦.

## ثانياً: الصورة الفوتوغرافية للفضاء الجنوبي:

إن رسم إحداثيات الفضاء الروائي جزء حيوي من وصف الشخصية فالفضاء الروائي يكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في بلورة التحولات الداخلية التي تطرأ عليها<sup>(١)</sup>.

بعض الباحثين تحدث عن مفهوم "تشخيص المكان" لأنهما "الشخصية والمكان" يشتركان في التعالق الوصفي بكونهما يعبران عن مجموعة من السمات الدالة، ومجموعة من التراكم الصوري، بالإضافة إلى جزئية مهمة يتضمنها التشخيص وهي "أن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتهما"<sup>(٢)</sup>.

وليس الواقع بالتحديد ما تلتقطه مجموعة السمات للشخصية والمكان وإنما تجربة النظرة العين المبصرة تتراوح بين الواقعي والإحتمالي "فالصورة لا تكتفي بالتمثيل الصادق لتجربتنا، إنها تكملها، تكشف عن الكامن داخلنا"<sup>(٣)</sup>.

صورة المكان عند "باشلار" هي وضعية نفسية تقدمها الظاهرية المتعلقة بقصدية الوعي واتجاهه المباشر نحو موضوعه وغايتها الإختزال أو التفخيم<sup>(٤)</sup>.

التواشج بين صورة الذات وصورة المكان مسألة تتعلق بظاهراتية الصورة ومن ثم تمتد في جذورها إلى الذاكرة وعملها وعلاقتها بالتحليل النفسي "على المحلل النفسي أن يركز عنايته على التمرکز المكاني البسيط لذكرياتنا"<sup>(٥)</sup>.

(١) ينظر بنية الشكل الروائي، حسن بحرلوي/٣٠.

(٢) بنية النص السردي، حميد لحدادي/٦٥.

(٣) الصورة المكونات، والتأويل/١٠.

(٤) ينظر جماليات المكان/٢٤٢.

(٥) المصدر نفسه/٤٦.



وإن شئنا تشبيه الفضاء بالصورة فإنه يشمل الإطار الفيزيقي الذي يحيط بال شخصية، ويتضمن مجالاً داخلياً يستوعب الجزئيات في الكتابة الروائية. وإذا كان تحديد الإطار محدداً، فإن الإحاطة بالجزئيات هو ما يبدو أمراً صعباً لأن الأوصاف متناثرة ومتشعبة على طول النص.

ستظهر مجموعة محدّدات لوعي وإدراك "المؤلف والراوي والشخصية" تجعل الرواية تتحرك في فضاءات تكرارية "تمطية" نسبياً سواء في المكان العام الذي تتحرك فيه الشخصية أو في تلمسها لجزئيات الفضاء الجنوبي والتقاطها للتفاصيل المهمة، وفي التصنيف التالي ستكون البداية مع صورة الفضاء المكاني ومن ثم المناخي والبيئي وأهميته في تشكيل صورة الشخصية.

#### أ - صورة البيت الجنوبي:

من أماكن الألفة والحميمية "البيت" المكان الذي يولد وينشأ فيه الإنسان، ركنه الأول، وكونه الحقيقي الثابت "إنّ مكاناً مغلقاً يجب أن يحتفظ بذكرات، ويتيح لها في الوقت نفسه الإحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور"<sup>(١)</sup>. يشكل البيت مجموعة من الصور التي تعطي الإنسانية أوهام التوازن لأن البيت تجسيد للمأوى والحماية "كل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلام اليقظة".<sup>(٢)</sup>

نشاهد صورة وحيدة للرءاء والإرتياح في البيت "ينتصب منزلي في ركنه الشرقي، رجباً ضخماً وميسوراً، من طابقين، يشرفان على حديقة واسعة تتخللها السواقي الصغيرة المتفرعة من ترعة رئيسة تمثل في نفسها خلاصة ترع الشارع، حيث تصبّ فيها المياه بقوة دفع زائدة بسبب انحدار أرض حديقة المنزل

(١) جماليات المكان/٤٤.

(٢) جماليات المكان/٥٢.

وانخفاضها مقارنة بغيرها في شارع الزعفران<sup>(١)</sup>. صورة للبيت الكبير الجميل لم تتكرر في الروايات اللاحقة، والسبب يرجع إلى أن "درب الزعفران" مكان افتراضي وليس مرجعياً، ربطه الراوي بالجنوب من خلال استدعاء قصة تراثية حدثت في البصرة سابقاً.

أحد الرواة وصف بيته بالشكل التالي "يتقدمني خلال "المجاز" القصير الذي يطل على باب "الديوخانة" المهمة منذ أعوام، واستندنا يساراً داخلين "الحوش" حيث كانت العصافير في نروة اعتراكها بين أغصان السدره الهرمة،... ساعة الليوان الجدارية تدق معلنة الوقت، وقف متأملاً فاغر الفم، صور أفراد العائلة الموتى والراجلين، وهي تزين جدران الليوان"<sup>(٢)</sup>، صورة توثيقية مهمة لبيت جنوبي يعد الآن تراثياً وهو أنموذج للبيت المشيد منتصف القرن الماضي وبقي ماثلاً لحد اللحظة في بعض من الأماكن التراثية والفقيرة، ومكونات هذا البيت شاخصة في ذاكرة العديد من الجنوبيين منها "الحوش، المجاز، الليوان، الدرج، الديوخانة"، أماكن حمية لبيت الطفولة القديم.

بيت آخر لراي متقف "كان في البصرة القديمة وقتها، بيت نو طابع تاريخي، اقتسمته مع عائلة من ثلاثة أفراد، وأخذت طابقه العلوي ذا الشناشيل"<sup>(٣)</sup>. البيت نو الشناشيل صورة مألوقة للبيت العراقي التراثي. البطل المتقف غالباً ما يفضل البيت التراثي؟ قد يكون ذلك لأسباب تتعلق بإفلاسه المادي أو توجهات فكرية تتعلق في مساهمة البيت التراثي في التأمل والإبداع.

يصف الصحفي "أمجد" بيت صاحبه... بانبهار المحروم، وبمشاعر لا تخلو من الحسد "كان الترف يجد له متسعاً من أريحية راسخة في حجرة مظلة على مرج

(١) درب الزعفران/١٦.

(٢) سابع أيام الخلق/١٦.

(٣) مكسة الجنة/٧٥.

صغير جدرانها مزججة بالزخارف وقد طليت باللونين الأبيض والازرق الدائوبي المريح للنظر، ستة مقاعد من خشب الأبنوس، كلها التفت حول منضدة مغطاة بالقماش الأخضر الغامق، لون مائدة القمار...<sup>(١)</sup>، الصحفي لم يصف بيته ووصف بدقة بيت الآخر المترف الفخم، هذا الشطب لبنت الأنا وإظهار لبنت الآخر الثري بين حجم ما هو متراكم في اللاوعي عن البيت الجنوبي المتواضع، تواضع البيت واقفاره إلى سبل الراحة والعيش الكريم يمثل صورة نفسية لواقع الحرمان والفقر التي يعاني منها الإنسان.

الحجرة، ذلك الركن من البيت الذي تألفه المرأة وتتوحد به، فحجرة المرأة حصنها ومسجنها في ذات الوقت، مكان أليف إليها لأنها تمارس جميع طقوسها فيه، الأحلام، الزينة، اللذة، ويمكن أن تكون مكاناً موحشاً إن مثلت الحجرة سجنًا للمرأة خلف قضبان ثقافة "الحريم"، "نوعة" اعتزلت في غرفتها احتجاجاً على سلطة الرجل "اختلكت في غرفتي تغزل وتحيك الصوف، تغني وتذبل، فأبى كان الطريقة الوحيدة والملائمة لها للوجود ومادام كذا وكيت، ومهما وإذا، فلا شيء ينفع"<sup>(٢)</sup>.

صورة لبنت ريفي شيد في بدايات القرن العشرين "قبل أن يتزوج حسين، كان يسكن كوخاً قصيباً، مطلياً بالطين خلف المقام، وحينما حلت الزوجة الجديدة، بنى حسين غرفة أخرى فرشها "بكمبار"، اشتراه من "سوق هرج"، وفاتوس وصندوق رصعته المسامير، لحفظ الثياب "كاروك" للطفل ومراة و"كن".<sup>(٣)</sup> صورة واضحة لبيوت الفقراء في بداية القرن العشرين .

بيت جنوبي آخر شيد في ذات الحقبة التاريخية "كان البيت محصوراً في الزاوية البعيدة من المقبرة الإنكليزية، الواقعة في عمق المقبرة من ناحية شمالها الشرقي

(١) موت الاب/٢٥.

(٢) الغلامه/٨٩.

(٣) يكرتني/٩١.

من جهة اليمين... قد بني البيت في أواخر العشرينات لكي ينام فيه المفتشون من موظفي التاج البريطاني الذين يعملون في ما وراء البحار... صحيح أنه كان بيتاً صغيراً ضمّ غرفتين صغيرتين، لكنه لم يخل من بعض شروط الراحة: فقد زوّد بحمام فيه رشاش، ومطبخ على شكل بار<sup>(١)</sup>.

هذا البيت يشكّل مفارقة مع البيت الذي قبله في الوصف إذ أن بيوت الطبقة المترفة والموظفين الكبار والأشخاص العاملين مع الإنكليز تختلف في بنائها تماماً عن بيوت الفقراء المبنية من القصب أو الطين.

الجنوبيون النازحون إلى بغداد بسبب شطف العيش في الأهوار والأرياف كانت بيوتهم في "العاصمة" أشدّ بؤساً من السابقة "من القصب وسعف النخيل بنوا أكواخاً متلاصقة بغير انتظام بنت في تقاربيها الحميمي وتراصبها الأليف كما لو أنها تحتمي ببعضها ضدّ هجوم غزاة غريباء أو ثعالب متوحشة"<sup>(٢)</sup>.

بعض بيوت المهاجرين شيدت في المناطق المترفة "كأنت مجموعة بيوت طينية محشورة في ساحة صغيرة محاطة بسيّاح، يطلق عليها "خان حسن والي، كان هذا الخان أشبه بجزيرة باتسة في بحر من القنّ، مجموعة بيوت باتسة محاطة بقصور فخمة يقطنها أغنياء بغداد"<sup>(٣)</sup>.

صورة بيوت المهاجرين الجنوبيين الأوائل إلى بغداد صورة مجسّدة للبؤس والحرمان، بيوت من القصب أو الطين لا تقي من حرّ أو تجمي من برد، الملمح الإيجابي فيها هو تراصّ تلك البيوت وتلاحمها في منطقة صغيرة، الشيء الذي أضاف إحساساً بالموّدة والألفة بين ساكنيها، والأمر المهم الآخر هو هذا التجاور

(١) ملائكة الجنوب/٤٥.

(٢) خلف السدة/١١.

(٣) أعترافات رجل لا يستحي/١٢.

بين أسباب الفقر والغنى في المدن الجنوبية والعاصمة بغداد مما يجعل من الهجنة والتناقض سمات رئيسة لشخصية المكان ومثلها الإنسان.

صورة البيت الآمن والوداع تواجه تشويهاً وضبابية في روايات أخرى بسبب الأحداث والنكبات، فالبطل المطارد يترك بيته ويمسكن في كوخ ناء متوارياً عن الأنظار كما في "أيوب، تل الرؤوس، حسناء المهور" أو يقضي حياته هارباً في شاحنة جواله "حقول الخاتون"، في الحرب يهجر المقاتل بيته ويعيش على جبهات القتل "أقصى الجنوب، الحرب في حي الطرب"، ومن الملاحظ أيضاً أنّ صورة الأسرة التي يحتضنها البيت قد غابت نسبياً في هذه الفترة، فالأسرة لم تظهر واضحة إلا في روايات "خلف السدة، ملائكة الجنوب، شروكية"، وهذه الروايات تستعيد فضاءات المدن الجنوبية قبل حقب الحروب والنزاعات.

بمقابل البيت الكامل ترسم صورة لركن من أركانه مثل الحائط، تشغل تلك الصور جانباً وظيفياً في تفسير نوازع وتطلّعات الجنوبي وعلاقته بالمكان الذي يعيش فيه، من تلك الصور للباب والجدار "علّق على باب البيت المخلوع أصلاً من أحد البيوت، نعالاً درعاً لحسد العيون، وزين غرفة زواجه بصورة تمثل "الإمام العباس" مرمياً، مبتور الساعدين، وفرسه تقتلع النبال من عينيه... حينما تهرأت الصورة بفعل الرطوبة، ونهم الحشرات، ألصق صورة للإمام علي بن أبي طالب، يشع وجهه نوراً، معتمراً كوفية خضراء، تتسدل على كتفيه، بورتريه الإمام يستند كلياً إلى سيف مشطور نصفه، تحته خط خطاط كوفي مجهول "لا فتى إلا علي ولا سيف إلا نو الفقار"<sup>(١)</sup>.

تشع صورة الحائط على معتقدات الناس، والرموز التاريخية التي تؤثر في لاوعيهم مثل صور الأئمة والأولياء، الزيّ والممارسات التاريخية، القتال، السيف،

<sup>(١)</sup> يا كوكبي/٩٢.

الفروسية، الظلم، الفداء، القتل، كل تلك الرموز تقدم توصيفاً أدق للشخصية الجنوبية يفوق في بلاغته صورة الشخصية ذاتها.

صورة أخرى معلقة على الجدار "بسمكت وهي تتقدم في جلستها لتضاعف نور الفانوس فانتشر الشعاع على الجدران الطينية ليتكسر وينشطر إلى عشرات الأشكال المتعرجة المبهمة، غير أنه كان كافياً لإضاءة صورة لشهداء واقعة كربلاء ثبتت بعجين، وأخرى كبيرة مزججة مؤطرة بشرائط لاصق لأحد الأئمة الإثني عشر"<sup>(١)</sup>. إن الدلالة الأهم في الصورتين السابقتين هي المفارقة البصرية بين قدم الحائط ورطوبته، اللصق بالعجين، "الواقع"، وبين الصور التي تشير إلى شجاعة وإقدام الشخصيات البطولية التاريخية "المثال"، فقد مثل الحائط مرآة الجنوبي النفسية فيما يعتقد ويحب من خلال توقه للبطولات والخوارق وهو مرآة اجتماعية لبؤسه المعلن، واحتباس روحه بمواجهة الجدران المتهرئة.

مكانان مهمّان في البيت يعبران عن حالة التطهر واستعادة الحياة من خلال إزالة الأدران والخبث، وكلّما كانا في هنتسنتهما المناسبة والنظيفة شعر الإنسان بالراحة والإنطلاق، والعكس يفرز العكس بالتأكيد. من الملاحظ أن صورة حمام البيت لم تظهر مطلقاً في الروايات "عينة البحث"، ظهرت صورة وحيدة لحمام عام "هكذا امتلأ حمامها بالبخار والأغاني الأفريقية وطيات بطون النساء والرجال المتوهلة"<sup>(٢)</sup>.

هو وصف مقتضب "حمام زكية" لم يبلغ مستوى الصورة الوثائقية للحمام. صورة المرحاض بدت أوضح من صورة الحمام بعض الشيء "المراحيض صفّ طويل من ثقب محفورة في الأرض عليها قطع من الأخشاب المنبولة، تحيط بها

(١) خلف السطح/٦.

(٢) مكسة الجنة/٣٩.

ستارة من قماش الجفاف، بلا سقف ولا أبواب تذكرت وأنت تمرّ على عدد من الرجال المقرّفين وهم يحنّون أو يحنّون أمامهم ساهمين<sup>(١)</sup>.

الصورة السابقة كانت موجهة إيديولوجياً للمقارنة بين بؤس مرضاض العمال الجنوبيين وترف بيت الراحة للآخر الأجنبي "كان الجنود الإنكليز هناك يجلسون مستريحين على ما يشبه تابوت طويل، سراويلهم تتهدل فوق سيقاتهم، يحنّون ويثرثرون أو يقرؤون الجرائد ليتعرفوا على آخر أنباء الحرب، في حين كانت روائحهم النتنة تنتشر في الهواء من حولهم"<sup>(٢)</sup>، يتّضح نسق كراهية وعداء الآخر من خلال صورة المرضاض.

أما مرضاض المهاجرين إلى العاصمة فتبدو بالشكل التالي: "مثل أسلافهم الأوائل أقام الرجال في أراضيهم أماكن مخصّصة لقضاء حاجاتهم من القصب والحصران"<sup>(٣)</sup>.

صورة المرضاض البائسة والتي ينعلم فيها الصرف الصحي المناسب، صورة قديمة لكنها لم تندثر حتى التسعينات خاصة في القرى والمناطق النائية.<sup>(٤)</sup>

#### ب- صورة المزار:

كما وصفت بعض الروايات البيت، وصفت المزارات، مكان محبّب لدى الجنوبيين فيه يبحثون عن أصولهم العريقة، وعن جنورهم الممتدة، ويمثل هويتهم الراسخة في المكان، فقد كانت صورة المزار حاضرة في الروايات وإن حاولت

---

(١) رياح شرقية رياح غربية/١٢.

(٢) نفسها/١٢.

(٣) خلف السند/١٥١.

(٤) روايتا "مكتبة الجنة" و"حصن الهور" ذكرتا أوصافاً للمرضاض مما شكل صورة ذهنية للمكان لدى المتلقي، ففي "حصن الهور" يقول الراوي "أكثر الأمور التي صممتها هي وجود مرابض نظيفة، لقد قفنا في همت تلك المزية الإنسانية". ١٣٥٢.

بعضها التشكيك في مصداقية تلك المزارات الموجودة في أقاصي الجنوب إلا أن مجرد حضور أضرحة الأولياء يمثل عمق رسوخها في الوعي والذاكرة.

"مرقد السيد نور لم يكن أكثر من غرفة مهملة في الزاوية الجنوبية الغربية من الطبقة الأرضية لعمارة المصرف بطبقاتها العديدة، كان باب الضريح مثقلاً بعشرات الأقفال التي جعلتني لحظتني أفتكر في أنها لم توضع لنيل مراد ما، بل من أجل إحكام إغلاق الباب، حرصاً على أن يبقى ذاك الولي حبيس مرقدته إلى الأبد"<sup>(١)</sup>. الصورة تستحضر الجانب القائم في مرأى الضريح قدم البناء، الإهمال، الأقفال"، وذلك يشير إلى موقف الراوي من المزار.

صورة أخرى مشابهة "ضريح السيد شوفان، حيث تحني بيوت الأوام بوضع لواطى مخجل مشكلة هذا المسلك الإستثنائي الذي تضطر فيه النساء إلى تقليد "أبو الجنيب" في المشي العرضي وهن يجتزن ذلك الجزء من الدرونة لخطوتين أو ثلاث، أكف من الحناء مدموغة على الحيطان، أصابع يديته وأخرى مبتورة كما أن بعض البصمات يتخذ شكل سمكة"<sup>(٢)</sup>.

صورة نقدية للمزار سخرت من عادات البسطاء في الإعتداد به وتقديسه.

هنالك صورة ناصعة وحميمية لإحدى المزارات "مرقد السيد جبار الله الذي أصبح وسط كتلة من البيوت المزججة يؤدي إليه زقاق ينتهي بباب كبير مفتوح دائماً، على جانبيه رسوم أكف من صبغة الحناء يفضي إلى فسحة ظليلة بنيت في طرفها البعيد دورة مياه وحوض وضوء يأتيه الماء من برميل إلى جانبه كوز ملفوف بقماش سوداء كتبت عليها عبارة "وسقامهم ربههم شراياً ظهوراً" داخل الكوخ كانت الدكة المستديرة بقماش أخضر ارتمت عليه كوفية نبل لونها الأسود،

(١) ملحق أيام الخلق/١٤.

(٢) مكملة الجنة/١٥.



وحول الدكة فرشت حصر كثيرة غطت الأرض الترابية التي احتلت زوايا الأربع صناديق، امتلأت بمصاحف مختلفة الأحجام. وفي كوى ضيقة مغلقة وضعت مسبحات وترب صلاة<sup>(١)</sup>. اشتغلت الصورة على ظاهراتية الإدراك الحسي لرموز المزار وليست إيديولوجية انتقادية كالسابقة، وهي فلكلورية استعادت الشكل المعماري البسيط للمزار، مثلاً ضرورة ارتكاز الضريح في المنتصف، رمزية الدائرة واللون الأخضر في فضاء المزار، الدوران حول الضريح إشارة للزمن الديني الدائري، دلالة الماء التكرارية "الحوض، الكوز، دورة المياه"، الصورة تمثل حالة تأمل في علامات المزار وانعكاسها على وعي الشخصية الجنوبية وإيمانها بالمزار والذاكرة التاريخ.

#### ت- صورة المضيف:

من الأماكن المغلقة المهمة التي صوّرت في الروايات، كلّ من يتطلّع داخل هذا المضيف الممتد.. المرعب كحيوان خرافي بسبعة عشر طرفاً تتشبّه بالأرض كمخالب أسطوانية ويجوف ضمّ قبل الساعة المئات من المجتمعين ممتصاً وعيهم ورجولاتهم، هضلو كلاماً كثيراً وتحديثوا عن أمجاد سابقة سامقة كالذرى، اجترّوها ونسوا حالهم<sup>(٢)</sup>.

الصورة التكتلت بعين من يرفض النمق العشائري من خلال انتقاد المكان، وهي صورة شعرية بالإضافة إلى كونها صورة نمطية.

---

(١) خلف المدف/١٤.

(٢) المليب/١٦.

### ث- صورة الحي الجنوبي:

يشكّل وصف الأحياء السكنية أهمية لدى الروائيين عندما يشرعون في وصف المكان، لأنها تمثّل الأنا الجمعية وليست الذاتية النفسية للشخصيات كما هو البيت أو الحائط، العديد من الصور لأماكن عاشت فيها الشخصيات وأخرى تأثّر بها الراوي فسوّ فضاءها عن قرب، ومن تلك الصور للحي الجنوبي.

بعض الأحياء الفقيرة تعدّ تجمّعات لإثنيات محدّدة، "بين شارع بغداد والشارع الذي يفصل بين محلّي السرية والمحمودية تقاسمت العوائل الفقيرة الخربات والبيوت ذات الغرف الكثيرة عوائل كربية فقيرة سكنت غرف هذه البيوت".<sup>(١)</sup>

لا تتفك صورة الحيّ عن مرافقة صورة من يعيش فيه، والبيوت كذلك، الأكراد الذين استوطنوا الجنوب تعدّ أحياءهم وبيوتهم الأشدّ فقراً من غيرها.

صورة للأزقة في البصرة "تنتابك الدرابين وتتلقّ يمينا ويساراً فلا تخف من كلّ تلك الأسهم المعقوفة، إنها إشارات مسالمة ستبدي اهتمامها حتى أن بعضها سينهي نوبته في درابين أخرى وينتزع دهاته من الأسواق القريبة، وتغرّ بعضها من أجلك.. كي تزدهم فوق أكتاف الدريونة الزنجية، وتومئ لك برؤوسها المدببة نحو بيتهم/الضريح"<sup>(٢)</sup>.

الأزقة الضيقة توصل للبيت المتهاك والإثنان يؤديان إلى المقبرة أو الضريح واقعاً وتأويلاً.

(١) المقطوعة/٣٩.

(٢) مكتسة الجنة/١٤، "الدريونة" كلمة شعبية جنوبية تعني الزقاق.

### ج- صورة المدينة الجنوبية:

إنّ مطالعة صور الأمكنة من المغلقة إلى المفتوحة ومن الأليفة إلى المعادية تكون أكثر وضوحاً كلّما انتقلنا من المكان الضيق إلى الأرحب، تتمرأى المدينة في الذاكرة مع الثيمة التي تطرحها الرواية، فالصورة لا تعود انتقائية كغيرها من الصور الأخرى، وإنما تكون ضرورية بوصفها جزءاً من الصورة الذهنية التي يشيدها القارئ عن الموضوعة.

تتعاضد الثيمة مع المكان في الصورة التالية "كنت على الأرجح أتحرك على سطح مدينة انتسخت صورتها من ذاكرة المدن السومرية، مركبة من خيال بيكاسو المكعب، أو حلم غويا المتعدّد السطوح، مكعب باتورامي لمدينة عراقية"<sup>(١)</sup>.

مدينة الراوي الجنوبية جذرها الواقع وبنائها التخيل، مدينة نصية تنمأى مع لوحات بيكاسو وغويا التكعيبية، وفي الوقت ذاته هي البصرة التي عاشت ويلات الحروب ودمرت بالقصف الجوي الأمريكي "ملينتي، البصرة، بأصورا، بصريانا، بصرتي"<sup>(٢)</sup>.

صورة لمدينة النجف في بدايات القرن العشرين "سار وهو منجذب إلى حركة الناس في الأسواق، وعربات الخيول وصياح الباعة، كان يسير باتجاه القبة الذهبية للإمام علي بن أبي طالب، فتسحره الدكاكين وأبوابها الخشبية والزخارف المرسومة عليها ومناظر الجوامع. وقبل أن يدخل إلى القبر مرّ بشارع "الحويش" فجنبتة دكاكين الخطّاطين والنساخين والمكتبات، شاهد بعض المعمّمين يحملون كتباً كثيرة، وآخرين يتصفحون مجلدات كبيرة عند واجهة الدكاكين"<sup>(٣)</sup>.

(١) كرامة كلون/٩.

(٢) نفسه/٨١.

(٣) حجاب العويس/٢٤.

صورة لمدينة السماوة منتصف القرن العشرين "السماوة بلدة صغيرة بها ثقوب كثيرة وكبيرة، مراهقون يقطعون الطرقات مساءً، نَشَّالون يتبادلون البضائع كالتحيات بعيون ضيقة وشوارب فخمة، قَوَادون لا يتراجعون إذا ما بدأ الظلام يتظاهرون أنهم غريباء حضروا للبحث عن نزل زهيد الثمن... تجار وكتبة وأعضاء في أحزاب يحبسون أنفاسهم وهم يختفون وسط الخان الكبير أو وراء المقبرة في أثناء التحضير للمظاهرات، نسوان مكرويات، وحيدات، معطرات بالمسك، بدويات يُظهرن نصف أبدانهن وهنَّ يبغْنَ الخضار والفواكه، وغجريات كالأفاعي المريثة يطلعن من الفرات في أوقات المد فتبدأ التربة بالتشقق والإتحسار"<sup>(١)</sup>.

من منتصف القرن إلى السبعينات هل تغيرت صورة السماوة؟. لم تتغير السماوة، ما زالت على وشك الانتقال بين الغضاء والمحافظة، طرقاتها الداخلية غير مزقنة، مبانيها متباعدة والشوارع مكتظة بالعربات القديمة، وأصحاب الدراجات الهوائية مازالوا يتسابقون من وراء الجسر العتيق وصولاً إلى مجموعة الحواش الكبيرة والمسورة بالأسلاك الشائكة لدور السكك الحديدية في أول السدة الترابية<sup>(٢)</sup>. صورتان لمدينة السماوة الأولى كانت موجهة نحو حركة العامة، وكيف كانت صاحبة على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية، الصورة الثانية وجّهت نحو المباني والطرق وفيها تظهر المدينة في تراجع في مظاهر العمران مما يؤشر لتدهور الحراك الميامي والاجتماعي والتنموي في المدينة مع تقدم الزمن.

---

(١) الغلابة/٩٠.

(٢) الغلابة/٩٥.

في الثمانينات عند استعمار لهيب الحرب، ما الذي يستحضره الجندي في مخيلته من صور المدينة؟ سوى الكراجات "يُنكر الكراجات المملوءة بالجنود وأضواء اللوكسمات والنيونات وباعة الكراجات، والركض المتواصل بعد منتصف الليل للحصول على مقعد في سيارة ذاهبة إلى محافظة حدودية، ومطر الشتاء يسقط بغزارة، ويرد الليل الذي لا يرحم، وأخنة السجائر وباعة الشاي وقطارات الليل المملوءة بالجنود والوجوه والملابس الخاكية".<sup>(١)</sup>

من أهم معالم مدينة العمارة "المقبرة الإنكليزية"، كيف بدت للراوي بعد عودته من رحلة الإغتراب "لم تعد هناك أشجار نخيل عالية ترتفع وسط الحديقة الواسعة تحجب الرؤية كما في الماضي، مثلما لم تعد هناك أشجار النبق التي انتشرت تحت ظلال النخيل في كل مكان، أما الشاهدة الضخمة التي ثَبَّتَتْ خلف الصليب مثل جدار من رخام أسود نقشَت عليه أسماء القتلى من الجنود، فقد تحوّلت إلى جدار، لم يعد شيء يذكّر بالمكان القديم"<sup>(٢)</sup>. صورة المقبرة بعد أن أصبحت ركام التفتت بعد ٢٠٠٣.

صورة للجسر الرئيسي في الناصرية بعد قصفه "بخان إسمنتي يغطي فضاء الجسر الطويل في الضاحية الشرقية للمدينة... تعرّض الجسر الإسمنتي إلى ضربة مدمرة في منتصفه تماماً، أسقطت نصفه وفكّكت كتل الخرسانة والحديد، ولم يبق من الجسر في مكان الضربة سوى ممَرٍ صغير لايسمح بعبور المشاة إلا فرادى مثل سير لآعب سيرك على حبل مشنود"<sup>(٣)</sup>.

---

(١) أقصى الجنوب/٥٩.

(٢) ملائكة الجنوب/٩.

(٣) يوم حرق العقاء/٥٠.

تنقسم جسور المدن إلى عالمين، عالم الفوق الواضح للعيان، وعالم آخر هو عالم الأسفل، عالم الشواذ والمكارى والمجانين، وبالمثل فإن في الجنوب عالم الفوق الظاهر للعيان وآخر يقبع تحت الجسر العالم المشؤوم الحقيقي للمدينة<sup>(١)</sup>.

"أتسأل أحيانا تحت الجسور، أنام وتوقظني أضواء السيارات في الشارعين الذين يربطهما الجسر،.. يحظى بي بعض الشباب النازلين تحت الجسر، فأعرف أنني زاحمتهم على مكان مشربهم، راكان أحد مجانين العشار يستحم من أنبوب مياه ينحدر من مياه الشط القريبة من أسفل الجسر، والرجل مبرء أيضاً، وعارياً تماماً، التفتُ يمنة فوجدتُ آخر عارٍ أيضاً..."<sup>(٢)</sup>.

صورة المدينة التي بنيت للنازحين الجنوبيين لا تختلف عن صورة المدن الجنوبية المنكوبة وتسميتها باسم "المدينة" هو نوع من مفارقة ساخرة أو المجاز الذهني!".

"كانت مدينتنا المأهولة بالطين تمتلئ بروائح المزابل وروث الخيل وثغاء الأغنام ونداءات بائعي الملح والمجانين، ثمة صخب لا يمكن أن ينتهي، تظّل الأمهات صاحبات للنصرخ ويظّل الأولاد يلعبون وسط برك الفوضى الآسنة، فيما تنزوي البنات عند زوايا الغرف القصية"<sup>(٣)</sup>.

صورة أخرى لمدينة الصدر أقل قتامة من سابقتها، "مسلسلة البيوت التي تقابل بعضها بعضاً في صفوف متشابهة بأبواب ونوافذ من حديد مؤطرة بستائر ملونة... افتتحت أمواق وكماكين في كل حارة من حارات المدينة التي اكتظت بالبشر القادمين من أماكن مختلفة... لم تعبد الطرقات الفرعية الكثيرة، ما تعبد

(١) مكتبة الجنة/٨٣.

(٢) شروحة/٤٦.

هو شارعان رئيسيان الأول يمتد من "الثورة الأولى" إلى "منطقة الداخل"، والثاني من "ساحة ٥٥" حتى "الشركة".<sup>(١)</sup>

### ثالثاً: صورة البيئة المناخية:

مثلما تضفي الأمكنة على الأنا صورتها وسماتها، وتعيد تشكيل ما لم يكتمل منها، فإن الصورة لن تكتمل إلا بالبيئة الطبيعية وهي تشكل المجال الحيوي على سطح الأرض والمحددة بنقاط تماس بين الغلاف الجوي والغلاف الصخري، وتشمل البيئة الطبيعية على عدد من العناصر الفيزيائية كالتضاريس والتربة والمناخ والمسطحات المائية<sup>(٢)</sup>، وبما أن البيئة تشمل كل ما يحيط بالإنسان ضمن الغلاف الجوي ويعد المكان جزءاً حيوياً منها، والجزء المهم الآخر هو المناخ، يطبع المناخ ملامح الوجه بطبائع تميز الأجناس البشرية، وهو الذي يصهر روح الشعوب، ذلك ما حدا بأحد العلماء وهو "فيكتور كوزين" للقول "أعطوني جغرافية بلد معين، ومناخه ومياهه، والرياح التي تهبّ عليه، وكلّ ما يحيط بجغرافيته الطبيعية، أعطوني محاصيله، نباتاته، وحيواناته فأقول لكم من هو إنسان هذا البلد والدور التاريخي الذي سيؤديه"<sup>(٣)</sup>.

بدأ الروائيون تلمس أهمية الأجواء المناخية في تشكيل الفضاء وسمات الشخصية في الآونة الأخيرة، خاصةً الروائيين البصريين لما يتميز به مناخ البصرة من تطرّف شديد يترك أثره في أشهر الصيف اللاهبة على التنفس والبصر والجلد والإحساس والشعور، اهتمت رواية "ياكوكتي" بصورة البيئة المناخية الشمس والبحر والرطوبة وتأثيرهما على الشخصية والحيوات المختلفة "جو خائق من بخار صمغي،

(١) خلف المدف/١٥٦.

(٢) الإنسان والجغرافيا، كريستين نصار/٢٠٠٩.

(٣) نفسه/٢٤.

لم تطفه النواويس فهاجت في الفضاء، نافضةً عن ريشها الندى، والسرطانات الصغيرة التي أغوتها النتن، خرجت من ثقوب الصخور، وأغوار الطين إلى المسناة، حتى الشارع، بحذر... لاح إسفلت الشارع وكأنه مفصول بمطر هطل غزيراً لغترة، بلل الجمادات، والهواء وأعطى الأشياء لون ورائحة الخشب العتيق".<sup>(١)</sup> حالة الإختناق بسبب عوامل الجو قد تكون صورة استعارية لاختناق الأفق السياسي والاجتماعي للمدينة .

وفي ذات الرواية التي اشتغلت على موضوعه الأجواء المناخية للبصرة: "تشرجي يأتي بالكوايس، بأحلام الماء المرعبة، يدخل السمكات عبر الأنوف، أو يغرق الأجساد في البحار المظلمات، فتلتهم القلوب الكواسج والحيثان، ضيق، ضيق يجثم على الصدر، يرمضها".<sup>(٢)</sup> وصف المناخ يكون مستجيباً للغة شعرية فانسباب البيئة في دواخل الشخصية انسياً لا مرئياً يشعر به ولا يتمثل يقربها للصورة الأليمة.

أولت "رياح شرقية رياح غربية" الفضاء البيئي الأهمية القصوى فصدرت عنوانها به، تنقسم الرواية إلى قسمين، القسم الأول يكتبه "محمد أحمد" الشخصية الشرقية بما تحمله كلمة شرقية من دوال جغرافية وإيديولوجية وثقافية، والقسم الثاني مكتوب بأسلوب الراوي العظيم والذي يورد قصة المهندس "حسام حلمي"، ابن العاصمة اندي درس في لندن وعندما رجع لبلده عين رئيساً للمهندسين في شركة نفط البصرة، وهو متأثر بأسلوب الحياة والثقافة الغربيةتين.

إن دالّ المناخ في العتبة استخدم بمحموله الإيديولوجي أما الدالّ الجغرافي فيصوّر في المتن حيث تلعب أجواء الصحراء والحرّ اللاهب والرطوبة بوصفها

(١) ياكوي/٢٩.

(٢) نفسها/٦١.



أجواء تغذي الملل والتخمر واحتدام مشاعر الكراهية ضد الآخر المستبد كل تلك العوامل بالنتيجة أدت إلى إضراب عمال شركة نفط البصرة "عندما تهب الرياح الشرقية فوق هذا المكان مثقلةً برطوبة البحر فإنها تجعلك تتمنى لو غادرت جلدك فهي تغلفك بغشاء من ماء لزج يخنق حبيبات العرق في باطن المسامات"<sup>(١)</sup>. روايات أخرى لم تغفل قيمة المناخ ومماته المميزة التي تؤثر على الشخصية لكنها لم تعطه تلك الأبعاد الرئيسة مثل الرواية السابقة.

صورة للشمس على الحدود وكيف تغذي الملل والانتظار والترقب "الظهيرة هنا كل شيء فحتى ما بعد منتصف الليل لا زال ثمة شعور بأن الظهيرة باقية كأن الشمس لطمة على وجه الأرض فيبقى الأثر طويلاً رغم قصر قامة الأمنيات"<sup>(٢)</sup>.

البيئة المائية في الأهوار لها صور مميزة تتناغم مع طقوس الجنوبيين ومعتقداتهم "الحقول الغاطسة في زرقة الماء المسودة والتي تناوبت في الابتعاد تحت كثافة الفجر الذي علته غيمة من ضباب كثيف، تخلل أعمدة النخل وأحكم انتشاره على أشجار الغرب والتبق والصصاف وقطعان النخيل، ولاح لمن رآه عبر ضفة الشط الثانية، كما لو أنه بقايا رماد ليلة فائتة، وبنت القرية تتفكك وتتفصل صرائفها وأكوأها وتتغير مواقع حقولها كلما جذف الرجلان بمشحوفهما الصغير تحت ظل وقت مبكر انبجس من جمره ليلة ساخنة هيجت مواجع كثيرة"<sup>(٣)</sup>.

<sup>(١)</sup> رياح شرقية رياح غربية/ ١٣٠.

<sup>(٢)</sup> أحسناء الهور/ ١١، وهي من الروايات التي أولت البيئة أهمية بالغة في التأثير على شعور الإنسان بذاته وطبيعة علاقته مع الآخرين، يقول الراوي في مستهل الرواية "الماء بلا لون لكنه كل الألوان، وحير المعنى عند الماء لكونه جمع المعني فموطنه الأرض وأمه السماء، لم تجد الجغرافيا الماء يوماً لكنه هو الذي يحندها ثم يحاول فتحه طباع الناس قد تغيرت، تقاليد وليدان ١١/٠٠

<sup>(٣)</sup> مواد غراب/ ٧.

صورة أخرى للكواخ وسط المياه "الأشكال الهندسية التي خلفها تقاطع القصب مع بعضه، شكلت تأطير للضوء الذي ينسكب ليسفر عما في خارج البيت الريفى على مرتفع كسفينة راسية على جروف مستعمرة المياه ومن خلال هذه الأشكال يبدو الهور ببيريه وسطح مائه الذي يحدث صوتاً منغماً ما إن يقع في مياهه شيء".<sup>(١)</sup> صورتان واقعتان ترصدان فضاء الأهوار وتستدعيان اللوحة التشكيلية لتمييز بيئة الأهوار بفضاء بصري "لوني وهندسي" مميز.

تشغل النخلة العراقية موقعاً مهماً في علاقة الجنوبي بما حوله من فضاءات مختلفة إذ أنها تسمو إلى مصاف "الشخصية المعنوية" التي تشارك الإنسان وظيفته الفاعلية في العطاء والإحساس والتبرم، وكان الحزن على النخلة وما أصابها من تدمير في حقبة الحروب والنزاعات قد شغل جزءاً من تفاعل الذات مع محيطها وإحساسها بالموجودات.

"أشجار النخيل التي فقدت رؤوسها وبقيت بلا رؤوس مثل جنود مرقنهم القنابل وبقيت أقدامهم مغروزة في التراب تلك اللحظة تمنيت أن أرى نخلة واحدة تمتلك تاجاً ولم تمزق رفوف الرصاص سعفاتها".<sup>(٢)</sup>

هنالك صورة لانتحار النخل في الجنوب احتجاجاً على الأوضاع "رأيت مسائلأ كثيفاً حالكاً، سال إلى جانبي جذعها الضخم مثل دمعين سميكتين من الصمغ، لكنهما غريرتان، سعفتها المتهدلة على الجانبين، تصبح ظلالاً كثيفة تجعل من المكان أكثر عتمة مما عرفته عنها، فطوال تلك السنوات، وعندما أتى لزيارتها، كنت أرى أشعة النهار تلمع فوق سعفاتها، وإذا ما حركتها الرياح، لا يهيم حتى وإن رياحاً خفيفة، اعتقت بأنها كانت ثقني".<sup>(٣)</sup>

(١) مستعمرة المياه/٧٧.

(٢) أقصى الجنوب/١١٠.

(٣) تل اللحم/١٨٩.

نلاحظ أنسنة النخلة ومعاملتها بوصفها شخصية تفرح وتحزن وتتحرر، في موقع آخر يتصورها أنثى "كانت علاقتي مع النخيل علاقة أخرى، فعندما كنت أصعدُها - خاصة في فترة المراهقة- كنت أملك شعوراً بالنشوة".<sup>(١)</sup>

صورة أخرى للنخيل في أزمنة الحروب "ما أكثر النخيل الذي قتلته شظايا الحرب فتحوّل إلى ما يشبه الجثث الواقفة المحترقة السوداء لا يصدق فيها الطير".<sup>(٢)</sup>

لكون النخلة سيّدة الأشجار ولأنها علامة دالّة مهمة من علامات الجنوب لذلك تكون علاقتها بالشخصية أقرب للتشارك في الإحساس والألم والمصير.

إنّ الصورة النمطية الثابتة ذات المحمول الأيقوني مجال خصب لدراسة الشخصية السردية وعلاقتها بالمكان، ولقد أثبت الخطاب السردى قدرته المميزة بواسطة الوصف والسرد على استلزام الفنون البصرية في التصوير والتوثيق من خلال تفجير طاقات اللغة الكامنة في الحسّ. فالوظيفة التصويرية للغة تبدأ من رسم صورة الشخصية والمكان "التشخيص الفردي" مروراً بالشخصية الاجتماعية والتي تتضمن سلوكيات الشخصية، العادات والتقاليد، وليس انتهاءً بدراسة الأنثروبولوجيا الثقافية والتي تتضمن دراسة الممارسات والطقوس والشعائر للجماعات الإثنية "الدينية والقومية" والعلاقات بين هذه الجماعات وتدرس أنظمة السلطة والقوة التي تهيمن على تلك المجتمعات.

---

<sup>(١)</sup> نفسها/١٩٩٠.

<sup>(٢)</sup> يوم حرق العراق/٩٠.

توطئة: الفرق بين الدليل والرمز

في كتابه "نظريات في الرمز" يشير "تودروف" إلى أنَّ الدراسات التي تعالج الرمز تنتسب إلى النظرية العامة في الدلائل "متى حمل لفظ" الدليل على معنى واسع يدخل تحته معنى "الرمز" فيصير هذا عندئذ تخصصاً له".<sup>(١)</sup>

من ذلك بالإمكان التفريق بين الصورة الفوتوغرافية المنتمية إلى حقل التمثيل الوصفي الدلالي والصورة "الرمزية" المنتمية إلى الرمز، الدليل قابل للشرح، والرمز استحضار لانهاية له، الرمز تأويل مفتوح، فردي، فيه يحتفظ الوجه الدال بقيمته الخاصة، بكتافته، المثل متعدّد، والرمز لازم بحيث لا ينفك مع ذلك عن الدلالة".<sup>(٢)</sup>

تكون العلاقة الدالة في الرمز انتقال من الخاص إلى العام وإلى المثالي، هي حالة خاصة من خلالها "لأعوض عنها" نرى فيما يشبه الشفافية، فالرمزي عند "غوته" هو النمونجي، هو النمطي، هو ما يمكن اعتباره تجلياً لقانون عام".<sup>(٣)</sup>

وقد ربط "يونغ" الرمز باللاوعي النفسي، فهو يقول "إن كلمة أو صورة تكون رمزية حين تتضمن شيئاً أكثر من معناها الواضح والمباشر، إنها ذات مظهر لا واعٍ أعمّ لم يحدّد بدقة أو يوضّح بالكامل".<sup>(٤)</sup> فالرمز هو لغة اللاوعي أو العقل الباطن.

عند القول إنّ الرمز ذاتي ومكتفٍ ونمونجي وعلامته مستقلة بذاتها، فهل يتبقى للسنان الذي نبحث عنه هنا تواجد يذكر؟ تبدو المسألة جدّ إشكالية، للوهلة الأولى

(١) نظريات في الرمز، ترفيقتان تودروف، ت، محمد الزكراوي/١٣.

(٢) نظريات في الرمز/٣٢٦.

(٣) نفسه/٣٢٧.

(٤) الإنسان ورموزه، كارل يونغ، ت سمير علي/١٩.

ممکن القول "الرمز لا سنن له ولا يمكن أن يكون له سنن، إنما هو خطاب فني في الفن، رمزي في الرمز"<sup>(١)</sup>، لكنّ هذا الرأي ليس قطعياً، والكلام عن الصورة السردية يختلف عن الصورة الشعرية، في السرد هنالك مساحات للتواضع بين النصّ والمرجع الخاص والعام، الرمز الشخصي والرموز الجماعية، كلّ ذلك يجعل من عملية تجميع الصور الرمزية ورصفها إلى بعضها إمكانية للتوصّل إلى سنن كلّ يجمع شذرات الإشارات الرمزية الخاصة بكل نصّ روائي، وتبقى للصورة الرمزية أهمية كبيرة في دراسة النوازع اللاشعورية للإنسان وعلاقتها بالرموز الجماعية. والصور المتواترة في الروايات هي أولاً: الصورة المشهدية، ثانياً صورة اللوحة التشكيلية، وثالثاً "الصورة الحلمية".

### أولاً: الصورة المشهدية

الصورة المتحركة خاصية لصيقة بالفيلم وحدتها الرئيسية "اللقطة" وهي مجموعة من الصور المتتابعة المشكّلة للفيلم، وهي المحدّدة للمكان الفني باعتبارها تفصل بين جزأين وعرفها المخرج "ايزنشتين" بأنها الخلية الأولى للمونتاج.<sup>(٢)</sup> إنّ الفيلم نظام دقيق تدخل في صياغته عناصر كثيرة ومعقدة محدّدة بزوايا الكاميرا وقدرة الأخيرة على الإيحاء والتعبير والخداع والتكثيف بشكل مختلف عن الصورة الفوتوغرافية، ويكون المكان جزءاً حيويّاً في بنائها تعتمد الصورة السينمائية

---

<sup>(١)</sup> مقالة الدكتور "محمد الزكريوي" كتاب تودوروف السابق/٩، تودوروف لم يجزم بأن الرمز لا سنن له وإنما هو استنتاج من قبل المترجم لأن الكتاب بحث في المقتربات بين الدليل والرمز، وفي تلك المقتربات تستشف محاور الالتقاء الضرورية بين الإثنين.

<sup>(٢)</sup> معجم الميمويقات/١١٢.

على عدة صور متعاقبة تقع ضمن زوايا مختلفة ومتكاملة، وهو ما يجعل المتلقي إزاء عملية إعادة إنتاج إدراكي لوحدة المكان<sup>(١)</sup>.

ونتيجة لذلك وتعدّد عمق المجال التصويري فيها ومساهمة فنون المؤثرات الصورية والإستبّاع والمونتاج والموسيقى في صياغتها فهي تستخدم الفوتوغرافيا لكنها تتجاوزها في الدلالة فهي لا تعيد إنتاج الواقع إنتاجاً ميكانيكياً مثلما تفعل الصورة الفوتوغرافية، بل إنها إلى واقع خيالي مسرود فوتوغرافياً "محكي"<sup>(٢)</sup>.

إنّ اللقطة تخضع الصورة الواقعية لإعادة إنتاج عبر خصائصها التقنية المميزة لذلك فإن الصورة الفيلمية قد تطوع للمحمول الرمزي كلما كانت الرؤية أعمق وأكثر تكثيفاً تصويرياً وأعدّد استخداماً للتقنيات الحديثة، هذا في الحقل الفيلمي الصنف أما الحقل النصّي فهو يطوّع تقنيات الصورة الفيلمية باللعب التوصيفي المتقن. في رصد المشاهد الفيلمية في الروايات الجنوبية ساقّسم المشاهد بحسب الموضوعات التي استتارت الراوي الجنوبي وجعلته يصوغها بطريقة "اللقطة".

من الصور المشهدية المتواترة في الروايات المدروسة هي كالتالي:

#### أ - مشهد البلوغ الجنسي:

من المشاهد التي كتبت وياهتمام كبير، ذلك المشهد المتمثل بالتجربة الجسدية الأولى التي نقلت الصبي/البطل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة استئثار الفحولة والإحساس بها وما يستتبع ذلك الإستئثار من آثار نفسية واجتماعية على سلوك الشخصية وأفعالها، فذلك المشهد تكرر بشكل تطابقي مع اختلاف بعض الجزئيات في روايات "الحرب في حي الطرب"، أشواق طائر الليل، الصليب، خلف السدة، شروكية، حسناء الهور"، وقد كان أكثر تلك المشاهد وأقربها للصورة الفيلمية التي

(١) معالم السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، عبد القادر فهم/١٣١،

(٢) نفسه/١٣١.

حشدت لها إمكانات تصويرية لغوية تتداخل مع سردية اللقطة الفيلمية، المشهد الذي وصفه "يوسف بن هلال" لتجربة بلوغه:

"حين أمسكت هي بالطرف الآخر من حزمة البردي عاودنا محاولتنا لرفعها إلا أنني أخذت أترنّج واكتشفت مندهشاً أنها لم تكن تساعدني كانت تتظاهر فقط بأنها تحمل معي...، قررت ألا أجربها في لعبتها المتعبة تلك إلا أنني فوجئت بجسدها اللين الساخن ينزل فوقتي، في البدء فرشتني على ظهري ففسعرت بالأعواد الهشة الباردة تنصهر تحت ثقل جسدينا، بعد ذلك أسقطتني على التراب فرحنا نتقلب على الأرض...<sup>(١)</sup>، المشهد السابق أشبه بفيلم روائي قصير أطلق عليه الراوي اسم "التجربة" وهو المقطع الحادي عشر من الرواية استغرق مدى زمنياً على صفحات الرواية قدره "ست صفحات" تبدأ بتجوال الصبي في الحقول مع أصدقائه إلى لقائه بالمرأة الحطّابة التي استدرجته إلى رفع حزمتهما من البردي ومن ثم أغوته، بعدها يشعر الصبي أنه قد غادر عالم الطفولة ودخل عالم الفحولة تحسّست جسمي ثم سحبْتُ أصابعي الملطخة بذلك السائل اللزج الذي له عبق لقاح النخل في البساتين في موسم الربيع، وانطلقتُ أركض إلى البيت وأنا أصبح مهتاجاً: أصبحت رجلاً! أصبحت رجلاً".

يصور المشهد لحظات مهمة في حياة الصبي، هي لحظة اكتشاف الجسد، ولحظة الإحساس الغامر بالفحولة، بعد ذلك جاءت النهاية التي تواشجت مع موضوعة التجربة الأولى وعلاقتها بالنضج الإنفعالي والنفسي للشخصية "في ذلك اليوم الذي توهّمته أسعد يوم في حياتي كلّها بدأت خطواتي المتعثّرة على طريق

(١) الرواية/٦٨.

العذاب الطويل في عالم المرأة الوعر"<sup>(١)</sup>، الشهوة والفحولة هما لعنة الشاعر يوسف بن هلال" ولربما المثقف الجنوبي بشكل عام.

جاء المشهد مؤثراً لما حشد له من أوصاف حسية وتوثيقية للمكان، وحركة كاميرا ذكية مفعمة بالتفاصيل والإشارات الرمزية الإيحائية، مثل رمز المنجل الذي تحطّب به المرأة تعبيراً عن حاجتها لعنصر الذكورة، وفي المشهد توصيف لخلاجات الأنثى ومشاعرها المتضاربة تجاه الشريك ما بين العطاء أحياناً، النقمة والكراهية أحياناً أخرى، يبقى المشهد في ذاكرة التلقّي طويلاً لكثافة تصويره.

وللدلالة على أن تقديم وصف نفسي للشخصية الجنوبية تتضامن عند زوايا ومحدّدات تكرارية محدّدة، نلتصّب مشهد التجربة الأولى في رواية ثانية "عطي القارئ المنبر، وتجمّع حوله وخلفه عدد من حملة اللوكسات فانتضحت ملاحمه في الضوء، كان يرتدي شدداشة سوداء وحزاماً جلدياً أسود أيضاً... قرأ الشطرين الأولين من قصيدته ثم أعادهما عدة مرات كي يمكن الحاضرين من حفظهما... في الخلف، في الظلام، يصغي علي إلى إيقاع القصيدة وريّات المشاركين ثم يصغي إلى الهمس الذي يطلقه جسده وهو يقترب من بدرية ويلامس عبايتها الناعمة، كان الطقم حاراً والعرق يتصبّب، مرة أخرى قربت بدرية وجهها من وجهه وقالت - "الدنيا حارة"... "<sup>(٢)</sup> مشهد طويل فيه محاولة "مونتاجية" مكثفة للمواشجة بين حركة الجموع في موكب العزاء وانفعالها بالموقف وبين نقّة أحاسيس الصبي علي وشريكته بدرية وهما يتابعان المشهد ويستسلمان للحظة شبقية عابرة ومؤثرة!

(١) الرواية/٧٣.

(٢) خلف السدة/٩٧.



حركات متعاكستان ترصدهما عين الكاميرا بين الحزن والحب، الدموع والفرح، بين صعود المركب، الجموع وهبوط الهمس، اللمس، الفيض "وقد كُثِفَ المشهد بالمؤثرات الحسية" السمعية والبصرية" ومؤثرات الفضاء المكان، المناخ.

المشهد السابق والذي قبله بيرزان ظاهرة إجتماعية مهمة إذ غالباً ما تكون الحقول والمزارع أو التجمعات المشتركة للأهالي في فرح أو عزاء مسرحاً للتواصل وتبادل المشاعر بين الجنسين. المشاهد التي قاربت تجربة البلوغ في "شروكية، حسناء الهور" لم تكن بذات الكثافة والتركيز اللذين كانا في المشهدين السابقين إلا أنها عيّرت عن ذات المضمون.<sup>(١)</sup> إذ أن التجربة الأولى وغالباً ما تكون عابرة وغير سوية تؤثر على مستقبل الشخصية ونظرتها عن جسدها وانفعالاتها ونظرتها للآخر "الشريك".

#### ب- مشهد الإغتصاب:

مشهد بلوغ الفتى الجنوبي الذي أخذ حيزاً واسعاً من الوصف في الروايات لم يكن مثله بلوغ الأنثى، فلا يوجد مشهد يصور ذلك، ولا يوجد ذلك الجور والإحتفاء بالتجربة الجسدية كالذي نجده عند الذكر بل بالضد من ذلك نجد أن حضور الجسد الأنثوي مقترن بحضور العنف والإكراهات والهيمنة ممثلة "بالإغتصاب".

رواية "الغلامه" قدّمت مشهداً لاغتصاب المعتقلات من مختلف الإيديولوجيات الحزبية في سجون السلطة اتّسم بالكثيف والإحياء بحيث تجاوز حدود تصوير الواقع إلى المشهد الفيلمي الرمزي بدلالاته الإستعارية الشفافة الموازية للمواقعة الجسدية كنكت أتراجع وأبخرة العرق واللعبا تقنف علي من فوك فولانية وأنا خاترة القوى، في ذلك الوقت تيقنت من أصوات أزيز الطائرات تأخرت في فرز

<sup>(١)</sup> شروكية/١٩، حسناء الهور/٦١.

أصواتها من غبائي الشديد وانغماري بأبدانهم التي كانت تتوالى وتتساقط كمياه النافورات فوقى...<sup>(١)</sup>، صورة مشهية مكثفة مازجت بين شعرية التعبير "أزيز الطائرات، مياه النافورات" وبين السرية الفيلمية الواقعية، فهي تصف مشهد الانتهاك في السجن بالتناوب مع الصورة البلاغية المعبرة عن الحالة.

رواية "بعد خراب البصرة" كانت هي الأخرى قد تطرقت لموضوعة اغتصاب الناشطات الشيوعيات في السجون والمعتقلات بعد شباط ١٩٦٣.<sup>(٢)</sup>

روايات "مكنسة الجنة، خلف السدة، ملائكة الجنوب، اعترافات رجل لا يستحي، شروكية، حسناء الهور" قد ذكرت التعذيب وسوء المعاملة في حقب مختلفة من تاريخ العراق، وعلى مستويات خطابية مختلفة من سرد وحوار "داخلي وخارجي" إلى استخدام المشهد الفيلمي.

من تلك المشاهد والتي فيها معالجة مهمة لممارسات الإنتهاك الجسدي التي تعرض لها الإنسان الجنوبي إبان حكم النظام البائد ومنها المشهد التالي: "تم رفع العصابات عنا فداهمنا ضوء خافت في غرفة مستطيلة أشبه بنفق، كانت رطبة وتلوح منها رائحة نتنة، بعدها أمرونا أن نخلع جميع ملابسنا حتى اللباس الداخلي، تراعثت الأيدي حينما وصلنا إلى كشف عورتنا، تلك كانت بداية فقدان الذات والدخول إلى مملكة النشوة..."<sup>(٣)</sup>.

في مشهد آخر مقابلة بين الإنتهاك الجسدي الذي يتعرض له الجنوبي في العاصمة بفعل الفقر والحاجة وبين انتهاك جسدي وفكري آخر يتعرض له في

---

<sup>(١)</sup> الرواية، يبدأ المشهد من صفحة ٢٠ إلى ٢٨ ينتهي كالآتي "يوسعون الفطى يعدون الأمور إلى حالتها الأولى، للوجه واليدنين والساقين، والطيران عاد للتدخل ثقيلة وعانت الأبواب أيضاً، الأصوات تتواصل بين الشمعة والتهكم 'أعدم الزعيم'".

<sup>(٢)</sup> الرواية/٢٢٢.

<sup>(٣)</sup> حسناء الهور/٣٧.

المعتقلات "رفعت رأسي وتحنّحت فانسلت ببطء إلى الأسفل باستسلام أخذتني إلى وسط صالة الإستقبال، باستسلام شدّ المحقّق عينيّ وأمرني بالانتظار كان العالم يعجّ بروائح التوسّلات والأكاذيب".<sup>(١)</sup>

إنّ علاقة الجنوبي بجسده وأهمية الآخر في الوعي به وتشكيل رؤية محددة عنه موضوعة شغلت حيزاً واسعاً في الروايات مردياً وتصويراً ورؤية ثقافية وما ذكر من أمثلة على مشاهد النضوج الجنسي والإنتهاك الجسدي تنهض دليلاً على ذلك.

### ٣- مشهد المواجهة:

لا شكّ أن العنف والإهتال والمواجهات في ظروف مختلفة تعدّ من سايكولوجيا الذات الإنسانية المعبولة على حماية النفس والحفاظ عليها في مقابل الآخر لذلك فإن تمثّلات المواجهات سواءً بالفعل أو بالحوار تعدّ وصفاً مهماً للشخصيات التي تتبنّى الصراع أو تكون شريكة فيه، والمشهد بما يمثّله من شمولية واتساع في الفضاء التصويري يمنح الراوي مجالاً واسعاً لرصد سلوكيات عدد أكبر من الشخصيات ومراقبة حركتها تاريخياً واجتماعياً.

اهتمّت روايات "رياح شرقية رياح غربية، الصليب، خلف السدّة" برصد سلوكيات العامة من الناس في تتبّع واستقصاء مشهدي يشبه حركة الكاميرا في الفيلم وهي تصور اندفاع الجمهور نحو تحقيق فعل جماعي في لحظة تاريخية محدّدة.

تناولت "رياح شرقية رياح غربية" إضراب عمال وموظفي شركة نפט البصرة، صورت مشهداً طويلاً من بدء الإضراب إلى المواجهة مع مدير الشركة والحاكم الإداري للمدينة "المستر فوكس" ومن ثمّ مفاوضات الحكومة المركزية في بغداد مع المضربين حتّى نهاية الإضراب حيث فرقته إدارة الشركة بالقوة.

(١) شويكة/١٢.

شغل المشهد من الرواية الفصل السادس عشر وكان بعنوان "يؤميات إضراب دموي" يبدأ بسرد أحداث اليوم الأول من الإضراب إلى اليوم الثاني والثالث حتى اليوم العاشر وهو اليوم الأخير، يصور الراوي الأحداث بالتناوب بين السرد والحوار مع استخدام مكثف للمؤثرات السمعية والبصرية "يشق فرحان الصفوف ويخرج بقاتمه الطويلة، فاتحاً بيده زيق شدائسته وكاشفاً صدره الأسود في الشمس يصبح وهو يتقدم نحو المدير "إرم مستر! إرم"، سلوك فرحان الانتحاري يلهب مشاعر الآخرين فيندفع عدد منهم وكل واحد يكشف عن صدره ويصيح "إرم" وبعضهم يلوح بيديه مهتداً.. يبدو الخوف على وجه المستر فوكس ويتراجع إلى الوراء" (١).

من اليوم الثاني والثالث للإضراب يخرج الراوي المشهد متناصاً مع الفنون البصرية، فيقول "مشهد في الأرض البراح التي يلعب فيها الصبية الكرة أحياناً، بالقرب من مقر المشروع يتجمع الآن عدد من العمال البسطاء المحتالون والكناسون والفراشون والخدم يملؤون الهواء ضجيجاً وغباءاً وهم يدورون ويلوحون بكوفياتهم ويضربون الأرض المترية بأقدامهم بحماس... ما يقوله هؤلاء الرجال يبدو غير مفهوم لمن لا يعرف اللهجة الجنوبية، فهم يقولون كلاماً مثل هذا، أشلون تكص الهاورثايم، يابن الكصت باص وطبت للمنزول" (٢). يستمر الراوي في إحالة سرده على تقنية المشهد فيعزّن مشاهد الإضراب "مشهد متحرك، مشهد وحوار عند أحد المداخل، سيناريو اليوم العاشر، مشهد خارجي، خارج المشهد" يحدد الزمان، ويصف المكان، يرقب حركة الشخصيات بأدق تفاصيلها.

(١) الرواية/١٨٧، شغل المشهد من صفحات الرواية من ٢٠٧/١٨٠، يذكر أن الروائي "مهدي عيسى الصقر" من أبرز الكتاب المراقبين الذين تتناص رواياتهم مع فن "السيناريو الفيلمي" فالصقر عندما يكتب رواياته لا يمسك بيده قلماً فقط وإنما دائماً ما يحمل كاميرا تصوير أيضاً، وإحساسه التصويري في الكتابة المرئية غير محدود.  
(٢) الرواية/١٩٢.

إنّ ما نكر في المقتبسين يمثل صورة ناصعة لسلوكيات العامة حيث يحركها الشعور الجمعي المتمثل بالعدوى السلوكية في تبني الفعل وإن لم تفهم مقنماته وتفشل في تحقيق نتائجه.

المشهد السابق مثل مواجهة إيجابية للشخصيات قامت بها للدفاع عن حقوقها ضد الآخر المستبد، في زاوية أخرى ترصد حركة المواجهة عندما تكون تعبيراً عن سلوك فوضوي وهمجي دائماً ما نلاحظ العامة تقوم به في أوقات الفراغ الأمني والسياسي ويمثل ظاهرة مستشرية يطلق عليها في الثقافة الشعبية "الفرهود"، وتعني سرقة الممتلكات العامة والخاصة والاستيلاء عليها بالقوة، تكون المواجهة مع الدولة التي يظنّها الجنوبي معادية له وسارقة لحقوقه فيقوم هو برد فعل عكسي ممثلاً بسرقتها!! رصدت رواية "الصليب" حركة العامة وسلوكياتها ملقية عليها تبعات التدهور السياسي والإجتماعي بسبب جهلها وفقرها وقلة وعيها الفكري والثقافي، هنالك مشهد في الرواية يصور ظاهرة "الفرهود" في الفصل الثالث عنوانه "العصيان" حيث حرّض الشيخ "مزاحم الجليبي" أبناء عشيرته على عصيان الدولة من أجل مصلحته الخاصة: "هاجمت الحشود المركز، وحين تحطّم بابيه الكبير، تدفّقت سيولهم فيه، في أوّل الأمر نهب المهاجمون بنائق المشجب صارخين مهلّئين ثم انزعفوا نحو الدوائر، مزّقوا الأضابير والسجلات ثم تطايرت الأثاث نهباً بين أيدي المتصارعين عليها"<sup>(١)</sup>. يستمر المشهد في تصوير نهب المدرسة والمستوصف والدوائر الباقية، هذا النوع من التخريب وسرقة الممتلكات العامة يمثل سنناً إجتماعياً للشخصية المهمشة والتي تختزن في داخلها شهوة التخريب والسرقة والإعتداء على الآخر وتظهر تلك السلوكيات في أوقات الفراغ السياسي والأمني.

---

(١) الرواية ٣٤/٣٩.

رواية "سابع أيام الخلق" وفي القصة التراثية التي تضمنتها "مخطوطة السيد" نشاهد مواجهات عديدة وعلى مستويات مختلفة، فتارةً هنالك مواجهات بين الشيخ "مطلق" وبين "السيد نور" وتارةً بين الشيخ "مطلق" وعوامل الطبيعة والجغرافيا، وتارةً بين الشيخ والإنكليز أو القبائل الأخرى المناقصة، تصور تلك المواجهات بكاميرا فيلمية مميزة.

"قال الراوي: غير أن تحذيرات السيد النور لم تذهب سدى، فذات ليلة جفل الجميع على صوت رعد جبار هزّ أكوأخهم، فهبوا مذعورين من نومهم، إذ أن موسم الأمطار كان قد انتهى، وحقول القمح فطمت لكي تجفّ السنابل قبل الشروع في الحصاد...، شوهد مطلق يندفع من بيته كالمجنون وقد احتسى بعباءة صوفية، انتفخت خلفه، وهو يعدو في اتجاه الحقول..."<sup>(١)</sup>. هذه المشاهد يرويها "القصخون" وهي شخصية تراثية تروي السير والمغازي بطريقة الإثشاء على آلة "الربابة" ولذلك فإن أسلوب سردها متناص مع هذا النوع من السرد التراثي للقصص في اهتمامه بتتقيق العبارة وتنعيمها.

البطل الشعبي "مطلق" يسحرنا بمغامراته المتواصلة بمواجهة الصعاب .  
رصدت أقصى الجنوب مشاهد متفرقة من معركة الفاو، وصوّرت معاناة الجيش في عبور منطقة "المملحة": "بعد عبورهم شطّ العرب واحتلال المدينة وتوغّلهم في رأس البيشة في الجنوب والمعاصر شمالاً، تحرّك اللواء باتجاه المملحة، وهناك عشت فصول أكبر المعارك ضراوةً، الجنود يتقدمون في مستنقعات غاية في التعقيد، الطرق الضيقة بين المستنقعات لا تتسع لمرور أكثر من خمسة جنود بشكل نسق والإيرانيون يتركزون في مواضع اعتراض على طول الطرق عليك أن تتلف رصاصهم في صدرك لتمرّ! مرّت أيام والرجال يفصّون في الملح

(١) الرواية / ٥٣ .

والدم...<sup>(١)</sup>. مشاهد معركة الفاو ومعاناة الجنود فيها منحت الرواية دقاً فنياً تتأصلاً جمالياً مهماً مع فن السينما.

هنالك مواجهة من نوع آخر، حدثت بين زوج وزوجته<sup>١٩</sup>. الشاب الجنوبي ظل ينظر إلى إبنة العاصمة "زوجته" نظرة ربيبة وشك لا تخلو من شعور دفين بالكراهية، الزوج وزوجته يعملان مترجمان في أجهزة النظام الأمنية، لكن إبنة العاصمة تتميز بحظوة ومكانة عند النظام لا يملكها الزوج، هذا ما دعاهاا للمواجهة المصيرية، وإذ يواجهان بعضهما فإنهما يواجهان وطناً مرقق ضميره الوطني وعمت الكراهية بين أبنائه بتفرقة سياسية وطائفية وطبقية متواصلة طوال عقود "ذلك الممءاء عرفت وجبهة أفضل من أي وقت مضى، عرفت تقريباً لماذا كانوا يرسلون إليها فقط بالذات عند حاجتهم لمترجم....، كانت وجبهة بالفعل امرأة أخرى، وكأنتها مقبلة إما على الانفصال عني أو على الموت غداً"<sup>(٢)</sup>.

وهو من المشاهد الطويلة استغرق صفحات عدة من الرواية تضمّن نقاشات سياسية ونكت شعبية لا تخلو من البذاءة، وممارسة جنسية صيغت بلغة تصويرية جسدية انتهاكية لجسد الرجل ومغرفة بالتفاصيل الإيروتيكية.

### ث- مشهد المقابر الجماعية:

من المشاهد الروائية التي وثقت تلك الجريمة التي أقدم النظام البائد على ارتكابها ببنفنه عشرات الآلاف من معارضيه في الجنوب وهم أحياء في أماكن مختلفة على طول البلاد وعرضها، من تلك المشاهد المؤثرة: "فيما بدا مشهد الحفر "غريب مهدي" والحداد وكأنه لايعنيهما، كانا جالسين على رهوة مقيدي

(١) الرواية/٢٢/٣٠.

(٢) تل للدم/٢٢٠.

الأيدي، ولا تمرّ في ذهنيها أية فكرة عما يجري، وكأنتهما كاتا ثملين، وربما لم يصدقا أن ما يجري هو حقيقة وليس كابوساً يواصل المشهد رواية الجريمة إلى أن يصل نروته، دفع الحراس التراب حتى وصل إلى وسطيهما، فبكيا وبكى الحراس خلسة... وبينما كان منخاراهما يكافحان بالزفير، انهال التراب فوق رأسيهما هذه المرة بسرعة أكبر...، لربما حتى يتخلّص الحراس من منظر الوجهين والعينين والفمين اللذين يكافحان من أجل البقاء، فوصل التراب إلى فمهما، وبدا الإغماء والتراب يغطي ويدور حول رأسيهما، ثم لم يبقَ منهما غير خصلات الشعر، بعد ذلك تلاشى كل شيء منهما وسويت الأرض وكأن شيئاً لم يكن<sup>(١)</sup>. مشهد تراجيدي مؤلم يمثل مصير هؤلاء الشباب الذين دفنوا أحياء حيث تظلّ الروح المتعلقة بالحياة ترقب الجسد "الوجه والأعضاء" وهما يقاومان ذلك العذاب المهول قبل أن يحضر الموت!

مشهد قصير آخر يصوّر كيف تستلم العوائل وفاة قتلاهما بعد ٢٠٠٣ "حال اقترابه من السيدة العجوز، فتحت العجوز وهي تتقدّم نحوه كيساً أبيض مطبوع عليه باللون الأزرق "معمل طحين الميثاق" وناولته البنت الصغيرة، وبثقة تامة عبّأت أحد الهياكل في الكيس وأعطته إلى الصغيرة وهي تجرّب النهوض... أما الهيكل الآخر فقد تقدّمت امرأة عجوز أخرى قالت له بأنها أم سعد سواوي وهي تشير إلى الرفاة، وحينما رمت نفسها عليه وأخذ نحبيها يقترب في أحد مقاطعه من الضحك"<sup>(٢)</sup>. المشهد يمثل مفارقة مع سابقه فهو يحوّل لحظات الفجعة والحزن إلى سخرية مزيرة أو إلى مشهد "كوميديا سوداء" توصل الضحك بالألم والبكاء.

(١) تل الرؤوس ١٢٦/١٣١.

(٢) مكسة الجفة ١٩.



### ج- مشاهد غامضة:

من المشاهد الغامضة التي تأخذ المتلقي إلى عوالم ما فوق الحس، عوالم غير مرئية فيها إثارة، مشهد البيت "المسكون بالأشباح"، البيت المسكون ملك للأحر المعادي الذي يروم الهيمنة على الذات الجنوبية، فاستحضر الأرواح والسحر والشعوذة وتسخير الجن أساليب يسلكها الآخر للوصول إلى أهدافه، "جاء ارتفاع الدرب المفاجئ، فأدركت أنني قرب القصر، لقد غدوت قريباً منه، ربما على مسافة ثمانين أو تسعين متراً، كان العشب مبللاً بالندى والممر الشجري يزداد تشابكاً ويكاد يفقد شكله... بيد أنني بدأت أسمع دبيب أقدام ولهات أنفاس ساخنة، فجمعت في مكاتي مضغوفاً من الذهول"<sup>(١)</sup>.

إن الإيمان بالسحر وبوجود الأشباح والأرواح يملأ فراغاً في الذات عندما تعجز عن تفسير ظواهر وأحداث وملابسات فتعوض ذلك الفراغ في الاعتقاد بالقوى الغيبية الأخرى.

المشهد السابق يتكرر ولو بشكل أكثر إيماءً بما يتناسب مع الموضوع "لم يكن صعباً عليه أن يراه متنقلاً ما دام المنزل يتشكل من طابق واحد تلتف حوله شبابيك واسعة ذات منافذ على الحديقة... لكنه بعد أن أمضى وقتاً في غرفة الاستقبال تلبسته حالة أخرى، كمن يحتفي برفقة خاصة كان يضمك ويتجاسر ويشكو ويتغزل، كان ملثماً ملؤه الشوق"<sup>(٢)</sup>.

مشهد البيت المسكون بالجن، والتخصصات التي تؤمن بالسحر والشعوذة مثلما حمل جانباً جمالياً في بناء المشهدين، مثل من ناحية ثانية صورة للوعي الثقافي لدى الراوي الجنوبي فقد طرحت موضوع السحر والشعوذة والماورائيات

(١) ليوب ٤٠/٣٤.

(٢) درب الزعرن/٧٢.

السايكولوجية بشكل منطقي وجاد وصفاً أو تفسيراً للأحداث في الرواية<sup>(١)</sup>، وأجواء السحر تلك تمثل حالة الإختناق السياسي والفكري في التسعينات فيلجأ الكتاب إلى الماورائيات .

مشهد يصورُ حادثة اغتيال غامضة "في اللحظة التي خشي فيها أن يقع شيء ما بصلاية وعنف، كان كل شيء قد تمّ، فرأى قامته تلتف وأصابعه تتفتح، مجرّدة، ثم رأى المشارع ساكناً، ورأى نفسه مرمياً على الرصيف وقد نخره الرصاص، لكنّ النمر لم يكن معه، لم يتكوّم جواره... كان وحيداً بلا نمر، حينما أطلق الرصاص، بصلاية وعنف، فتهشّم زجاج الواجهة وقطعت شظايا باسطة، في فداحة، هواء الرصيف"<sup>(٢)</sup>. يحيل المشهد المتلقّي إلى حادثة اغتيال مشابهة حدثت واقعاً "اغتيال عدي صدام" بدلالة، النمر، السيارة، الساحة، الرصيف، تدور الرواية بمجملها عن موضوعة الشبيه، رجل بصري تتلبّسه شخصية صاحب النمر فيظنّ أنه هو، ويظل يتصوّر أنّ حادثة الإغتيال الشهيرة ستتكرّر معه مراراً.

من المشاهد الأخرى، مشهد ظهور "حفيظ" ليلة اكتمال القمر: "المكاسيص كالدرأوش ما إن يسمعوا أصوات الضرب على الدخوف والصنوج وسط تزامم التراتيل والقراءات حتى تتغير سخناتهم وتضطرب قاماتهم، تتمايل من خدر ورغبة في التجلّي... فصوص ولآلئ تنبثق من رحم الماء في الأقاصي فتتوغّل في عينيه وتسحرهما، كائن ضوئي فخم ينهض من مهد الماء وقاعه، متفرعاً كشجرة كبيرة نحو الأعالي بحيث عجز عن إدامة النظر باتجاهه"<sup>(٣)</sup>، المشاهد الفيلمية فيها متنوع لتصوير أساطير الجنوب الغرائبية.

(١) روايات التسعينات في الداخل كبرت موضوعة السحر فقد كان هناك توجه علم لتناول هكذا موضوع .

(٢) الغريسة/ ١٣٠

(٣) مستعمرة المياه/ ١٣٠.

إن أغلب الصور المشهدية التي قنمت صور قائمة لإكراهات نفسية وسياسية واجتماعية تعيشها الذات في واقعها وتمثلها من خلال المشهد، فليس هنالك صورة مشهدية تنقل حالة بهجة أو تألف مع الآخر أو المحيط.

### ثانياً: صورة اللوحة التشكيلية

خلافاً للصورة الفوتوغرافية تقدّم لنا اللوحات الشخصية والفنية بصورة عامة عبر ألوان تتجلى فيها آثار الروح علامة مستقلة بجوهرها "إن اللوحة بصدد معابقتها، جملة من العلامات النوعية المتمثلة في الألوان، والأسطح والإنطباعات، وتعمل على تجسيدها بتفرداها وكيبتها ضمن علامة متفردة".<sup>(١)</sup>

تعدّ اللوحة التشكيلية جزءاً حيوياً من الذاكرة البصرية للرواية، الرسم يكمل نقص الرواية فهي بوصفها فناً زمنياً خطياً تظلّ في حاجة للفنون البصرية التي تمنحها التوافق وتعطي للانطباعات والأفكار جانبها المرئي الشائق.

"بإعادة تقديم اللوحات بصرياً ووصفها لغوياً وتفسيرها تصويرياً والتطلع إليها باهتمام الروائيين وتركيزهم قبوسعنا أن نرى ما رأوه وتقيم ذلك التواصل المثالي بين صوره المرئية أثناء الكتابة وتلك التي تدور في أذهاننا أثناء القراءة".<sup>(٢)</sup>

إنّ تناسّ اللوحة التشكيلية مع الحكاية غالباً ما يأتي بأسلوبين، إما أن يكون فنّ الرسم حاضراً في النصّ بقوة من خلال الإشتغال على الأبعاد التناصيّة بين اللوحة التشكيلية والنصّ الروائي، أو أن السارد يتقمّص دور الرسّام ويحاول أن يرسم باللغة لوحاته الخاصة به والمتعلقة بثيمة الرواية.

<sup>(١)</sup> معالم السيميائيات العامة/١٩٦٦.

<sup>(٢)</sup> اللوحة والرواية/جيفري ميرز، ت.ممي مظفر/٧.

في التناصّ مع اللوحة التشكيلية، كُتبت "كراسة كانون" أفاقاً واسعة للحوار بين الكتابة واللوحة. تستطيع الكتابة أن تحقّق نصّاً تكعيبياً باختزال الحوادث الماضية في لحظة التصرّو الآتية لحظة التذكّر الشاملة للتفاصيل والأجزاء<sup>(١)</sup>، تنهض الرواية بثيمة أساسية وهي أنّ الكتابة التي تبو عسيرة بل ومستحيلة في حقبة الكبت والخوف بإمكانها أن تجد خلاصها بالإقتراض من التشكيل رمزيته بمواجهة تاريخية الرواية وتكثيفه ومواربته بمواجهة إعلان العلامة اللسانية، فالرسم في اللوحة يبقى خارجها أما الكتابة فموصومة بالتلبّس والإصرار في طرح الأفكار وتحمل تبعاتها ذلك ما كان يخشاه الراوي أو المؤلف.

استعادت ذاكرة الراوي لوحات الرسام "غويا"، أهمها مجموعته "الكابريتشوس أو النزوات"، ابتدأ غويا مجموعته برسم صورته الشخصية "رقبة ثور تنتهي برأس ممثليّ يميل إلى الجانب بهالة شعر مجعّدة، فم غاضب، عينيّ طافحتين، بصرامه يعقوبية نظرة مزدوجة من السخرية والعطف على المجموعات البشرية التي تختلط بالملائكة في مصوراته الجصية على كنييسة "سان أنطونيو" في مدريد<sup>(٢)</sup>.

لماذا صوّر غويا رأسه برقبة ثور؟ هل لأنه عاش في حقبة الحروب والإضطهاد في عهد "نابليون بوناپرت"؟ وهل حاول الراوي استعادة "غويا" بلوحاته وصورته الشخصية لأنه عاش في عصر دكتاتور آخر "صدام" والذي لا يقلّ شراسة ودموية عن "نابليون"؟ هذا ما يتضح من قراءة اللوحة التشكيلية وتأويلها بما يتناسب مع موضوعة الرواية.

<sup>(١)</sup> الرواية/١٦.

<sup>(٢)</sup> الرواية/١٤، يقول الراوي عن الرسام "كان يحتاج هاتين العنيتين للثورة الفرنسية، ونقد احتلال نابليون لمدريد عام ١٨٠٨/١٤".

اللوحة التي جعلت تصديراً للرواية عنوانها "حلم العقل" يبدو فيها الفنان نائماً على حافة منضدة العمل، محاطاً بأشباح عقله الحيوانية وهي تحلق حول رأسه الرافد بين نراعيه، وقد خطت على جانب المنضدة عبارة تقول "عندما ينام العقل تستيقظ الوحوش".<sup>(١)</sup> القاسم المشترك للوحتي "غويا" هو رمزية الرأس وأهميته في تشكيل صورة الذات، فكلما كان الرأس مشوهاً أو حيوانياً كانت الشخصية التي تحمله كذلك، والراوي كان متماهياً مع رمز "غويا" لأن رسوماته تميّزت بخاصية التشكيل الحيواني لرأس الإنسان تعبيراً عن حالة غياب "العقل" أو قتله !.

كان للوحة "جورنيكا، بيكاسو" حضور وصفي فاعل على فضاء الرواية، "خطوطها قاطعة مثل حد شفرة، أعضاؤها مبتورة، ونساؤها مجردات فزعزعات، محشورات مع ثور وحسان في ملجأ نصف مضاء بمصباح كهربائي معلق، وآخر زيتي تحمله امرأة، أشكال غير كاملة تبحث عن منفذ تخرج منه إلى فضاء أكبر".<sup>(٢)</sup> إن استعادة لوحة "الجورنيكا" مثل رمزاً جمعياً وليس شخصياً مثل استعادة لوحتي "غويا"، فالرمز هنا يشير إلى حالة الإحتقان والخوف التي تعيشها شخصيات اللوحة النسوية كتلك التي عاشها الشعب العراقي نساءً ورجالاً خلال القصف الجوي في حرب ١٩٩١، مع التركيز على الرموز الأنثوية في اللوحة الماثلة، وفي خطاب الرواية بشكل عام حضور لمعاناة النساء وعذاباتهن، فالحروب تستهدف ديمومة الحياة ممثلة بالأكنى.

هذه اللوحات العالمية استعادت ذاكرة الراوي في تناصّ مباشر، أما لوحة الراوي الخاصة والتي أراد أن يرسمها بالكلمات، لوحته، أو نصّه التكعبي الذي حلم به اللوحة اللغوية التي تستدعي الألوان والسطوح والكتلة. "التصقت أجسادنا في عناق

(١) الرواية/١٦.

(٢) الرواية/١١.

صامت رعدة امتنان وانتفاضة اشتياق، حزمة أضلاع موحدة الإحساس، جذع سداسي الأطراف، سبت أبيض وست سيقان مضفورة بحبل، ثلاثة رؤوس معصوبة، ساعدل من وضعية العناق وأرسم جذعين دافنين يحصران جسداً ثالثاً ضئيلاً مختنفاً بلعابه ومخاطه ووصوصته، طاوياً جناحيه تحت سترته العسكرية الواسعة".<sup>(١)</sup> الجذع سداسي الأطراف الذي يشكل النص/التشكيلي/ التكميلي للراوي متكون من أطراف، الراوي الجنوبي المثقف، والطباخة "زوجته"، وطفلتها المتبناة.

الشخصية الرئيسية في رواية "درب الزعفران" رسام أيضاً، واللوحة التي تملك مخيلته، لوحة أقرب للسريالية، وهي تمثل موضوعة الرواية في تكثيف تشكيلي يغني عن السرد المسهب "فضاء واسع تتناقض فيه الألوان وتتخاضم كأنها تصرخ وتصبح بينما تقبع في زاوية من ذلك الفضاء أصابع متهذلة عابثة بقيت عالقة في ذهني بلجاجة، وثمة إصبع أو بقاياها بين خرز المسبحة المنقرطة".<sup>(٢)</sup> بما أن الرواية تتحدث عن شخصية تقيّة وورعة "جلال الدين الأمين" تتعرض لحملة من الإبتزاز والتسوية والدماس من قبل الآخر "زيدان" الأمر الذي يؤدي إلى موت الشخصية حزناً وكمداً، تتضح أبعاد اللوحة التشكيلية المرسومة بالحروف والكلمات "الجمال الوصفية"، الأصابع المتهذلة العابثة للآخر، والإصبع المقطوع "رمز الشهادة التاريخية"، والمسبحة المنقرطة رمز جلال الدين الأمين، اللوحة تعبر عن موضوعة القتل غيلة وظلماً برمزيته الدينية المتمثلة بالشهادة والفداء.

في "موت الأب" إحدى الشخصيات اسمه "عادل بيكاسو"، رسام موهوب اضطرت ظروف الجوع والحصار أن يتخلى عن قناعاته الفنية الأصلية في الرسم

(١) الرواية/١٠٨.

(٢) في الصفحة ٣٢، يصف الأصابع المتهذلة، وفي صفحة أخرى يضيف إليها بقايا الإصبع وخرز المسبحة المنقرطة في الصفحة ٥٢، وهذا ضمن الفروقات المهمة في التعاطي مع الصورة بين الفن والأدب. مخيل المثقلي عمل استيعام الصورة.

ويقوِّج للتجارة الفنية المتمثلة باستمساخ اللوحات العالمية أو رسم اللوحات البسيطة الساذجة وبيعها على الطبقَة الجديدة من أثرياء الحصار، الراوي يصف لوحات الرسام بين زمنين، زمن الكذب والتشويه، وزمن القناعات الفنية الراسخة، في الأول أضحت اللوحات "موضي الألوان" تلت على نزعَة تجارية بدأت تحت خطاها باتجاه لوحات جنسية رخيصة أو صور شناسيل ومشاحيف وقوارب رسمت لغرض الإبهار أو دهشة مشاهديها، بورق بورقريهات بلا حمن أو هوية، خيل إلي أن صديقي يعاني من أزمة نفسية أو ضائقة مادية<sup>(١)</sup>.

في عقود القناعات الراسخة كانت اللوحات "سالت" فيها نزعَة التجريد للأشياء والبحث لها عن عمق ميسور يعينه الخيال للنفاذ عبر القشرة الرقيقة للألوان، بين تحويل الشكل البشري من نزوعه الواقعي الجاهز وبين خطوط وألوان غلب عليها طابع الضربات السريعة الحادة والمتقنة الموحية بدمار شامل لا يرحم<sup>(٢)</sup>. اشتغلت الرواية على تقديم صورة وصفية "بصرية وذهنية" لطبائع الشخصيات وتقلباتها في زمن الحصار، ركزت على تشويه الذاكرة الفنية والجمالية، فالإنقلاب على التذوق الفني الراقي ساهم فيه الفنانون والأدباء أنفسهم وليس الفئات الشعبية حصراً، الرسام عادل بيكاسو والصحفي أمجد شريكان في الترويج لثقافة الإستهلاك والتسطيح والنفعية التي استشرت في حقبة التسعينات.

تشارك روايتا "يا كوكتي" و"الصليب" في تقديم لوحة تشكيلية واقعية للزنجي المضطهد: "الشبح المنسي" سليمان" يقف أمام مياه نهر الخندق يحدق فيها، غير آبه بوجود أو ذهاب العمال، ولا بآلتهم الضاجّة، إلا أنه أخيراً جلس عند جرف للنهر، ووضع رأسه بين يديه كأنه كأنه لوحة من لوحات الفنان "فان كوخ"<sup>(٣)</sup>.

(١) الرواية/٧٢.

(٢) نفسها/٧٢.

(٣) يا كوكتي/٢٧٤.

داخل الزنزاة والسلاسل في يديه ورجليه كان يقبع محسوراً بين جدران تضغط عليه.. يأخذ رأسه بين يديه ويرسل نظراته المرعوبة وسط العتمة<sup>(١)</sup>.

الحدث الرئيسي في رواية "مكنسة الجثة" يدور حول الذبابة التي رسمها "وداد" على وجه "الرئيس" والتي تسببت بإعدام اثني عشر رساماً بصرياً ودفنهم في مقابر جماعية "هناك ذبابة ميتة دعكت نفسها، عليّ أن أمسح تلك الذبابة التي لوثت الجدارية وأن أصلح ما أفسده الطلاب فيها أثناء محاولاتهم لطرد الذبابة، التي جعلت من أنف الرئيس يبدو أقطشاً"<sup>(٢)</sup>.

الذبابة على وجه الرئيس في الجدارية التشكيلية صورة رمزية غاية في التكثيف والتعبير اختصرت كثيراً من الشرح في وصف العلاقة بين هذا الرئيس وبين شعبه، الشعب الذي مثل شعوره بالرفض والكراهية لذلك الرئيس على شكل ذبابة .

الراوي/الرسم في الرواية يصف صورته الشخصية وحالته النفسية بالتناص مع لوحات أحد الفنانين العراقيين "رسمت جسدي تحت خطّين يمثلان الجسر، كنت محسوراً وأشغل كلّ مساحة الفراغ تحت الجسر والبنائيات فوقني تبدو أصغر من أصابع قدمي، أطرافي متقلّصة ووجهي سمين ومسطّح يشبه وجوه المقاهي في لوحات فيصل لعبيبي"<sup>(٣)</sup>. إن الذاكرة التشكيلية للروائي تزوّده بأفاق فنية واسعة لرسم الصورة الشخصية للأبطال والشخصيات.

في رواية "حجاب العروس" اللوحة التالية "أضع صوراً لبغداد في غرفتي وأرسم صورة لامرأة بلا أقدام تشبه زينب، أبصق على صور "الهمرات" الأمريكية لقد جعلت بغداد تحتضر بلا حكاية نرويها"<sup>(٤)</sup>، الراوي الجنوبي الذي يعود إلى مدينته

(١) الصليب/١١٢

(٢) الرواية/٩٤

(٣) مكنسة الجثة/٩٨.

(٤) الرواية/٩٥.



بعد الذي ألمَّ ببغداد من أحداث العنف والإقتال، تزدهم ذاكرته بالصور الفوتوغرافية واللوحات التشكيلية التي تصور أحداث العنف، ومنها صورة المرأة مبتورة الأقدام وهي حبيته التي فقدت أطرافها بحادث تفجير إرهابي.

في "نيل النجمة" صورة للعالم الذي يتمثله الراوي "هما عالمان متناقضان، أحدهما ظاهر للعيان، والآخر سرّي يلازمنا كظلالنا، ويعيش في كدره في الظلام والبطولية، فالحياة في حقيقتها مظلمة محصنة أدواتها التمام والحروز والرقى وأنياب وقرون الغزال وأنياب الفيلة وجلد الأفعى"<sup>(١)</sup> هكذا يرسم الراوي العالم الغارق في أتون الشعوذة والرقى والحروز وقراءة الطالع والذي يهرب من واقعه المرير إلى استكناه الغيب وقراءة الطالع.

وفي رواية "حقول الخاتون" ومن خلال تكثيف الوصف تستبطن لوحة فنية واضحة للعالم الذي أراد الراوي تصويره "في الشاحنة لا أحد يستطيع أن يروي حكاية بلا تبغ أو بأسمان ذهبية ضاحكة وهو يتحدث عن قديمة أو محتملة"<sup>(٢)</sup>

إن لوحة الفقراء الذين يتكدسون في شاحنة جواله وبينهم العجري صاحب الأسنان الذهبية، يظلمهم التبغ بنخانه وهم يتحدثون عن معاناتهم تعدّ لوحة رمزية معبرة عن عالم المهتمّين المتداعي الذي تعيشه شخصيات الرواية.

إنّ للرسم وللكتابة الكثير الذي يقوله بعضهم لبعض كما تصرّح بذلك "فريجينا وولف"<sup>(٣)</sup>، فسلسلة الوظائف التي تتبناها اللوحة التشكيلية في النصّ متواصلة من التخصيص إلى الإسماعنة بالثقافة البصرية في تفسير الفعل وقد لا تقف عند شعرية المنظور السردي باستثمار مكثّف لجماليات اللوحة، وذلك ما توضّح من الصور المذكورة سابقاً.

---

(١) الرواية/١٧.

(٢) الرواية/٧٥.

(٣) ينظر اللوحة والرواية/٧.

## أ- الصورة الحلمية:

الصورة الحلمية هي الأكثر تمثيلاً للصورة الرمزية من الصور المرئية الأخرى، فما بين الحلم والرمز وشائج علاقة ترقى إلى الاندماج والتماثل، "كارل يونغ" يصف تلك العلاقة بقوله "إن لغة وأناس اللاوعي هي الرموز وإن وسائل الاتصالات هي الأحلام"<sup>(١)</sup>، إن الأحلام تعبير عن اللاوعي الفردي للحالم وهي المنهل الأكثر شيوعاً للبحث في مقدرة الإنسان على الترميز<sup>(٢)</sup>.

وقد كان العالمان النفسيان الأشهر في دراستهما للأحلام "فرويد" ومن بعده تلميذه "يونغ" قد اتفقا على أن الحلم هو نتاج اللاوعي وأنه عبارة عن سلسلة من الرموز وكما يعتبر عنها فرويد "إن صور الحلم إنما تشبه رسوم الكتابة الهيروغليفية أو غيرها من الكتابات المصورة"<sup>(٣)</sup>، غير أن الفرق بينهما هو أن "فرويد" يعدّ الحلم لغة أو علامة قابلة للقراءة والتأويل مثل اللغات الأخرى سوى أنها تتميز بفقر نحوي وثرأ بلاغي يجعلها تستند إلى الإعراب في تبيان معانيها وليس إلى التعاقب مثل اللغة المتداولة<sup>(٤)</sup>، أما "يونغ" فيركّز على رمزية الحلم في كونه مجازاً وليس سرداً "لا يمكن فصل أي رمز في الحلم عن الشخص الذي حلم به وليس من تفسير محدد أو مباشر لأي حلم"<sup>(٥)</sup>، وبذلك تكون نظرية فرويد هي الأقرب لدراسة سرديّة الحلم من خلال قراءته بوصفه نفساً لاتسيالات اللاوعي ومن ثم يمكن تأويله سيميائياً.

---

(١) الإنسان ورموزه، كارل يونغ، سبيل علي، ٩٠.

(٢) ينظر الكتاب نفسه، ٢٨.

(٣) تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ت مصطفى صفوان، ١٦.

(٤) ينظر الكتاب نفسه.

(٥) الإنسان ورموزه، ٦٥.

يُتَبَنَّى "فانسون جوف" وجهة نظر مفادها أن الصورة الأدبية نتاج الإستهام النفسي والتلقّي الحتمي كليهما، فيقول "إن الصورة البصرية تظلّ خارجة عن الذات لا يكون للتلقّي دور في إنتاجها، وأن الصورة الحلمية محدّدة بالكامل من قبل استيهام صرف "متشكّلة داخل الجهاز النفسي، فيما تكون الصورة الأدبية بوصفها استيهاماً صرفاً مكوناً انطلاقاً من عناصر استيهام الغير، نتاجاً مختلطاً".<sup>(١)</sup>

إنّ سرديّة الحلم في الرواية هي محاولة واعية من قبل المؤلف لاستثمار بلاغة الصورة الحلمية ورمزيّتها في تفسير سلوك ونوازع الشخصيات، وتطويع أسلوب السرد في الحلم غير القائم على التتابع وإنما على الإستبدال في تأثيث مسرود مواز للمسرود التقليدي يشكّل مفارقة فنية معه ويمنح الملفوظ السردي شعريته.

من الصور الحلمية التي جسّدت الرواية الجنوبية معبرة عن كوامن الرغبة واللاشعور النفسي للشخصية، الحلم الطويل الذي سرده الراوي نيابة عن الحالم "عدنان قاسم" والذي راوده الحلم في طريق الهروب من الجبهة بعد قتله ضابطاً في الجيش، يستغرق الحلم أربع صفحات يدور موضوعه عن "الشهوة، الفن، الحرب، القتل" يبدأ بالآتي: "سياج كبير التّفّ حوله سور عال، خارج السور تجتمع الانضباط العسكري بكثافة، راح يتجوّل في المسبح بمايوه السباحة بمحاذاة السياج، فجأة جاء فريق لتصوير فيلم يبدو أنه جنسي ذلك لأن فريق التصوير كان عارياً، نسي منظر الانضباط وخوفه واندفع إلى مكان التصوير".<sup>(٢)</sup> عدنان الذي كان يحلم بالهجرة إلى أوروبا ودراسة السينما هناك، وقد وجد نفسه فجأة في دوامة الحرب والدمار والموت يعاني من أزمة تعذيب الضمير بسبب كراهية الأب، تلك العقدة التي دفعته إلى خيانة أبيه بإقامة علاقة مع زوجته صغيرة السن،

<sup>(١)</sup> انظر الشخصية في الرواية، ٤٩، يستنتج فانسون جوف من خلال دراسته للصور الثلاث أن الصورة الأدبية تعتبر توليفاً للصورة البصرية والصورة الحلمية " فهي تضم الإبداع الخاص إلى المساهمة الخارجية/ ٥٠.

<sup>(٢)</sup> الحبيب في حي الطرب/ ٦٦.

معاناته وجدت طريقها في الحلم لا شعورياً، فكان كل حدث يمثل رمزاً لما هو كائن في لاوعي الشخصية، السور العالي، ساحة الحرب، "الإنتضباط العسكري، دائرة الخوف، فريق الفيلم، الحلم بالسفر، الفيلم الجنسي، الشهوة المكبوتة، ثم تظهر رموز الحلم الأخرى تباعاً "بين الأنقاض يلجح عنان بدلة عسكرية ممزقة، كلاشينكوف مفككة الأجزاء، استقرت عند زاوية البيت خارطة للعراق ملطخة بالدم، رفعتها الريح عن الأرض ثم ألقت بها عند وجهه هبطت تستقر بين فخذه" إشارات الحلم تبدو واضحة ومعبرة عن أزمة الشخصية، أما التأكيد على "ما بين الفخذين" فهو إشارة للفحولة المنحرفة بدائرة الحرب والموت والدمار.

حلم "عننان قاسم" هو الأطول وقد سرد سرداً مشهيداً يحاول الراوي أن يلخص عقد الجنوبي وأزماته السياسية والنفسية والاجتماعية والتي يؤرتها كلمة واحدة هي "الكبت".

حلم آخر يرادف شخصية المعلم "إنسي أسير في صحراء يتبعني كلب مدلل، أجتاز تلالاً من الرمل، وأصل إلى أرض رملية جافة، هناك تنتظرني نئاب جابغة، أصير فريسة هذه النئاب المنتظرة التي تهجم على كلبى المدلل وتمزقه، أرى أسناتها ومخالبها وهي تغوص في أحشاء الكلب"<sup>(١)</sup>، تدور سرديّة الحلم المائل عن فقدان الأمن، فالمدينة لم تعد لها وجود في الوعي أو الذاكرة كل ما يحيط بالإنسان صحراء قاحلة، وجاء الرمز الحيواني متوافقاً مع الروح الإنسانية التي تماثلها، فالكلب رمز الوفاء والصداقة مع الإنسان وقد كان يشير إلى "مريم" حبيبة الراوي والتي لقت حتفها عند قصف الجمر كغيرها من الأبرياء، أما النئاب فيمثل العدو الغادر دائماً وفيه إشارة إلى قوات التحالف التي تقتل المدنيين.

(١) يوم حرق الطقاة/٦٣.

هنالك حلم يرادو الجنوبي الهارب من السلطة "ما زالا سائرين بأقدامهما التي كانت تبثلعهما الأقنواء الرملية، مصطدمة بالجرار المليئة بنقود ذهبية لامعة بعلاماتها المسماوية، التي تحرسها جماجم وعظام وهياكل، راقدة بين أوان فضية وفناجر معقوفة مذهبة، وقطع حجرية غريبة لا يعرف أحد وظيفتها، فاستقبلهم السيد بثياب خضر وجبهة عريضة ناصعة البياض، تفوح منه عطور الجنة".<sup>(١)</sup>

تمثلت اللاوعي الديني تظهر في الصورة الحلمية على شكل رموز تراثية ودينية متمثلة بشخصيات أسطورية "السيد والملابس الخضراء"، وبالرموز التراثية والدينية الأخرى، الجرار، الحوريات، الجان، الأواني الفضية" جميعها أشياء مترسبة في اللاشعور الديني تستعيد لها على شكل حلم يقظة أو حلم نوم في أوقات الأزمة.

حلم مشابه راود "سلمان اليونس" "لم يكن يعرف وجهته بالضبط، فجأة ظهر له رجل على حصان وسيم تثير سنايحه عاصفة من غبار، قال اقترب مني ولاح لي خيال سيد جار الله كما وصفوه، كان مريوع القامة، مستدير الوجه، عريض الكتفين وراح ينظر إلي في معاتبة لا تخلو من لوم، ثم ترجل، قدم لي جواده وقال بحزم "هذا سيعينك على الوصول" ثم اختفى في البرية الشاسعة".<sup>(٢)</sup> تستعاد بالمماثلة مع الحلم السابق رمز "السيد" ويلاحظ أن الوصف الذي قدمته الشخصية للسيد "جار الله" هو ذاته الذي يتراءى في الصور المجسدة لأئمة أهل بيت الرسول، وهي صور ثابتة في اللاوعي الديني عند العامة عموماً، أضيف إليها رمز الجواد، وقد فسرت الزوجة حلم زوجها بالقول "سيأتيني ولد"، وكأن الزوجة أدركت أن شفرات الحلم مرتكزة على رموز القوة الذكورية "السيد والحصان".

<sup>(١)</sup> تل الرؤوس/٤٠، الرواية ركزت على سردية الحلم ففي الصفحة ٨١ منها هنالك حلم يعبر عن معاناة السجين في المعتقل.

<sup>(٢)</sup> خلف السدة/٦.

في "همت" القرية الحدودية أقصى الجنوب، يرادو سكانها حلم يتكرر "تسمرت  
بنفسي أمام طوفان أخذت أصرخ، ولا أحد يسمع، فجأة أخذ اللون البنفسجي  
يتقلص ويصغر شيئاً فشيئاً، اتخذ شكل شراع فزورق صغير ثم خفق وتحول إلى  
حمامة، كانت ذات الفاختة التي نحرسها ونحميها أنا ووردة، اقتربت مني كان  
بها جرح لم ينقطع نزفه، اقتربت فمدت يدي إليها، ولما اقتربت تحولت إلى رجل  
يرتدي عمامة غريبة وملابس سوداء ثم بسط يديه وقال بصوت ملؤه الخشوع:  
قل لقوجانس أنت قلب حكارى العصى، ثم أمسك بخاصرته وصرخ متوجعاً وأخذ  
يتهاوى فبان صليب معلق برقبتة، بعدها عاد اللون البنفسجي لكن ثمة شئ  
خالطه فتحول إلى لون أسود دبق<sup>(١)</sup>

من بداية الرواية شكّل الحلم لغزاً للمتلقي حلّ في نهايتها بعد أن كشف الراوي  
قصة النصارى الحكاريين وتعرضهم للإبادة الجماعية بعد الحرب العالمية  
الأولى<sup>(٢)</sup>، راود الحلم الصبي "لوي" الذي يدور عن معاناة صديقه المسيحي  
"قوجانس" لذلك فإن رموز الحلم كانت مزيجاً من الرموز الإسلامية "العمامة" والرمز  
المسيحي "الصليب"، وهناك رموز عامة للحلم منها الحمامة الفاختة، اللون  
البنفسجي، اللون الأسود طوفان الماء، دلالة الحلم تحكي عن معاناة الأقليات  
الدينية ومنها النصارى وتمثّل الحمامة الفاختة روح السلام والمحبة بين البشر حتى  
وإن اختلفت أديانهم وقومياتهم، فتلك الحمامة هي صورة رمزية لشخصيتي المسلم  
والمسيحي المتحابين، أما اللون الأسود فهو رمز للعداوة والبغضاء بين معتنقي  
الأديان.

(١) حناء الهود/٤٢.

(٢) في الصفحة ١٩٠ من الرواية مرد موجز لقصة المسيحيين الحكاريين وكيف تم إبادتهم بعد الحرب العالمية الأولى، وقد  
هجر البعض منهم إلى الجنوب، ويظهر في السرد إن المسيحيين الحكاريين هم في الأصل أتراك.

بالرغم من أن رموز الحلم تكون فردية غالباً إلا أن ثمة رموز مشتركة في الأحلام الواردة مثل "المسير في الصحراء، الخوف، القتل، الضياع، السيد، العمامة الخضراء وهي رموز تعبّر عن اللاوعي الديني المتجذّر في الشخصية الجنوبية أولاً ومهيمنات الخوف من الآخر ثانياً، فقدان البوصلة والشعور بالضياع ثالثاً.

## الفصل الثالث

### الأدوار العملية والموضوعاتية للشخصية



## مخل نظري : نظرية الفواعل من الشكلانية إلى السيميائية

تستمدّ الجذور المعرفية للوظائف السردية مقوماتها من الألسنية التي عدّت اللغة نظاماً يوصف على نحو شكلي، أما المعنى فيعدّ محصّلة لاقتران وجهي الدليل اللفظي "الدال والمدلول" وعلى شاكلة اللغة إذ من الممكن دراسة الخطاب السردى بوصفه "جملة كبيرة"<sup>(١)</sup>.

"الوظيفة" مصطلح طرحه العالم اللغوي الدنماركي "يامسليف" الذي يعدّ من مؤسسي حلقة براغ التي بدأت العمل بالاتجاه الوظيفي في دراسة اللغة<sup>(٢)</sup>، وقد أشار إلى أنّ تحليل المدلول يهتم بمختلف الجوانب الشكلية التي يمكن تحديدها والتي تتابع في إنتاج المعنى.

تبحث الوظائف عن إيجاد نسق تراتبي للشخصيات داخل التحدّد اللانهائي للمحكيات، وقد لاحظ "بروب" وجود إحدى وثلاثين وظيفة للشخصيات في الخرافة الروسية، ومن ثم اختصر تلك الوظائف بسبع فقط وهي "البطل، البطل الضد، الأميرة، المساعد، المعتدي، الواهب، المرسل"<sup>(٣)</sup>.

وقد أرجع منظّرو الوظائف السردية أهمية الطروحات التي تختصر الشخصية في الفعل الذي تتجزه إلى آراء أرسطو في كتابه "فن الشعر" والذي نظر فيه للمحاكاة في الملحمة والدراما، وقال فيه "التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال"<sup>(٤)</sup>.

(١) ينظر النقد البنيوي للحكاية/بارت/١٢.

(٢) ينظر: التحليل السيميائي للنصوص، فريق أنترفون، ت تحيية جريز، ١٤.

(٣) المصدر نفسه/٣٨، ٣٩.

(٤) كتاب أرسطو طالميس في الشعر/ترجمة وتحقيق الدكتور شكري محمد عبد/٥٢، وقد ذكر بارت في كتابه "النقد البنيوي للحكاية" عن أرسطو ما نصه "بالإمكان إيجاد حكايا دونما خصائص، ولكن يستحيل أن توجد خصائص دون حكايا/

غير أنَّ إنضاج دراسة الوظائف جاء على يد أ.ج "غريماس" مؤسس مدرسة باريس في السيميائيات السردية، فقد تعمّق بدراسة وظائف "بروب" ووضّح ما يكتنفها من إشكاليات في التنظير والتطبيق بقوله "إنّ هذه الوظائف تستخدم في ذهنه من حيث أنها تحتوي على روايات مختلفة وتعدّ تعميماً لدلالة هذه الروايات باعتبارها تليخياً لمختلف مقاطع الحكاية أكثر مما تعين مختلف الأنشطة التي يقوم فيها التابع بمهمة إظهار القصة كبرنامج منظم"<sup>(١)</sup>.

توصّل "غريماس" إلى تنظيم مسيرورة المحكي وفق نسق منظم أطلق عليه "الملفوظ السردى" عوضاً عن الإختصار الدلالي لفعل الشخصية بجملة تبويبات وصفية تراتبية تسمى "وظائف" والملفوظ السردى هو جملة القواعد التي تحكم بناء "المعنى" والتي تنهض على خاصيتين سيميائيتين جذريتين الأولى: العلائقية وتعني "إن عناصر النص لا تأخذ مدلوليتها ولا يمكن أن يعترف بها كدوالّ إلا من خلال مجموعة العلاقات التي تقيمها فيما بينها"<sup>(٢)</sup>، هذه العلاقات تنتظم وفق مبدئين، مبدأ التقابل الذي يعكس كلّ عنصر في السرد عنصراً مماثلاً إنه مبدأ التنظيم الاستبدالي، ومبدأ التابع إذ أن كلّ عنصر يستدعي منطقياً عناصر تسبقه أو تتبعه، وهو مبدأ التنظيم النظمي.<sup>(٣)</sup> الخاصية الثانية هي "الإختلاف" فلا يوجد معنى إلا بالإختلاف هو المبدأ الذي أقرّه "نو سومير" و"يامملاف" التحليل السيميائي للنصوص هو في العمق تعرّف على الإختلاف داخل النصوص ووصف له.<sup>(٤)</sup>

(١) السيميائيات السردية، مدخل نظري، سعيد بنكراد/٣٦.

(٢) التحليل السيميائي للنصوص/٣٦.

(٣) التحليل السيميائي للنصوص /٥٤.

(٤) نفسه/٤١.

فوظيفة العلامة خلافية فهي لا تحيل على معنى جاهز بل تتعلق بوجود تطور متواز لنشاطين ذهنيين من طبيعتين أحدهما طولي يتحقق في الحضور والثاني عمودي يتحقق في الغياب.<sup>(١)</sup>

بهذه الخصائص التي تدرس نسق المحكي في بعديه المعرفي والتداولي رَسَخَت "السيمائيات السردية" دراسة العناصر الوظيفية بشكل أغنى وأشمل وأبعد تأثيراً في الخطابات الأخرى غير الأدبية "التاريخية، القانونية، السياسية" متجاوزة الأسس المبدئية التي وضعت قبله إلى آفاق واسعة للدراسة النسقية.<sup>(٢)</sup>

ولم يمض ربع قرن على وضع نظريته في السيمائيات السردية حتى أخذ "غريماس" يرهف السمع للجانب الهوي للشخصية وعدم الإكتفاء بالنسق النظامي للأفعال، فقد اشترك مع "جاك فونتنتي" في وضع كتاب "سيمياء الأهواء" والذي عدّ السيمياء السردية نشاطاً قيد البناء الدائم ضمن مسار "توليدي" لا يخلّ بالشرط التاريخية لتأسيس النظرية. وقد درست الأهواء في إطار مرجعيتها للذات "باعتبارها ذاتاً أبستمولوجية تتجسد من خلال نمط وجود محتمل قبل أن تتخذ شكلاً محيناً بوصفها ذاتاً عارفة من خلال تقطيع الدلالة".<sup>(٣)</sup> لقد أولت "سيمياء الأهواء" مع "سيمياء الذات" التي وضعها "جان كلود كوكي" أهمية للعلاقة بين الذات وتمثيل العالم عبر واسطة الجسد مستفيدة من تصورات الإدراك في الظاهراتية التي تقرّ العلاقة التفاعلية بين الرؤية والحماسية والتجربة الحسية للجسد والإدراك.<sup>(٤)</sup>

<sup>(١)</sup> ينظر سيمياء الأهواء، غريماس، جاك فونتنتي، ت سعيد بنكراد، مقدمة المترجم/٢١.

<sup>(٢)</sup> ينظر السيمائيات السردية، منخل نظري/ ٣٧.

<sup>(٣)</sup> سيمياء الأهواء/٥٣.

<sup>(٤)</sup> ميمبوتيقا الذات بين النظرية والتطبيق، جميل حمداني/١٥.

توطئة: المصطلحات المفاتيح للتحليل العالمي

ينبغي قبل تحليل الوظائف السردية للشخصية الجنوية التعريف بالمصطلحات الرئيسية التي اجترحها "غريماس" في وضع نظريته للتحليل السردى إذ ستكون تلك المصطلحات عماد المقاربة اللاحقة.

المستوى السطحي والمستوى العميق: هما مستويان ينظّمان القوانين التي يخضع لها إنتاج المعنى إذ تعدّ النصوص جهازاً مبنياً من القواعد والعلاقات "علينا التعرف على وحدات قادرة على الدخول في هذه المجموعة من القواعد وفي هذا النسق من العلاقات ولتحقيق ذلك من الضروري التمييز بين مستويات للوصف"<sup>(١)</sup>، على المستوى السطحي يوجد مكونان، مكون سردي يضبط تتابع وتسلسل الحالات والتحوّلات، وتسمى ظاهرة تتابع الحالات والتحوّلات الموجودة في الخطاب "السردية" ومكون خطابي يضبط تسلسل الصور وآثار المعنى في نصّ ما<sup>(٢)</sup>.

أما البنية العميقة فتشتمل على شبكتين من العلاقات الأولى تصنّف القيم وفق العلاقات التي تعقدها فيما بينها والثانية تتمثل في نظام من العمليات ينظم المرور من قيمة إلى أخرى.

وسوف تقتصر المقاربة التحليلية للوظائف على المكون السردى ضمن المستوى السطحي لأهمية هذا المكون في تحليل الشخصية على وجه الخصوص.

(١) التحليل السيميائي للنصوص، فريق انتروفيون، ترجمة وتقديم حبيبة جرير/ ٣٧.

(٢) نفسه/ ٣٧.

الفاعل: يعدّ من أهم مفاهيم المكون السردى التي طرحها "غريماس" مستغنياً به عن مصطلح الشخصية السردية، فهو الجزء الأساس في المحكى والذي هو بحاجة إلى عدد معين من الأفعال كي يعمل، "الفاعل هو الهيئة المضطّعة بهذه الأفعال، لهذا ويتحديده كمنقذ وكتجسيد إنساني لأدوار لازمة في سياق المحكى، يشكّل مفهوماً قريباً جداً من مفهوم الشخصية"<sup>(١)</sup>.

الفاعل الإجرائي مفهوم يحدّد علاقات الرغبة بين الحالات وهو ما يتعلق بالكيونة في المحكى، والتحوّلات وهو ما يتعلق بالفعل "إذ يوافق ملفوظ الحالة العلاقة بين فاعل وموضوع، لكن يجب الإنتباه، فالفاعل "فا" ليس شخصية والموضوع "م" ليس شيئاً، فهما دوران ومفهومان يحدّدان مواقف مترابطة "عوامل وأدوار عاملية" لا يمكن لإحدهما أن توجد دون الأخرى"<sup>(٢)</sup>.

الفاعل الإجرائي هيئة مجرّدة أو نظام لتوصيف العلاقة بين الذات وخصمها لذلك فإنّ في كلّ مكوّن سردي نوعين من الفواعل، فاعل الحالية "وهو في علاقة وصلة أو فصلة بموضوع العلاقة "فا-م"، و"فاعل الإنجاز" أو الفاعل المنقذ وهو في علاقة مع أداء يحققه، نسميه فاعل الفعل، وتعدّ العلاقة بين الفاعل والموضوع بؤرة النموذج العاملي "وتبدو محمّلة بالمشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة"<sup>(٣)</sup>.

وبذلك يكون الفاعل تعبيراً عن علاقة الرغبة بين الذات والموضوع ومرتبّطاً بالأنموذج العاملي الذي يتكوّن من الأدوار والعوامل والبرنامج السردى.

العامل: يستعمل مصطلح العامل لتوصيف المكون السردى على المستوى المبطحي، لهذا لا يمكن عدّه معطى في النصّ، وإنّما مفهوم يشيّد التحليل، كما يتحدّد بوصفه دوراً لازماً لوجود المحكى "إنه الدور الذي ينطاط به الفاعلون

(١) شعرية الرواية، فانسون جوف/ ١٠٠.

(٢) التحليل السيميائي للنصوص/ ٣٩.

(٣) في الخطاب السردى، نظرية غريماس، محمد ناصر المجهوي/ ٤٠.

كوظيفة<sup>(١)</sup>. فهو وحدة تركيبية تقوم بإعادة تنظيم للأدوار والوظائف التي وضعها 'بروب' ومن بعده 'سوريو' ومحاولة لمجها في ست أدوار عاملية.

وهنا يمكن التساؤل عن جدلية العلاقة بين الفاعل والعامل؟ من الممكن الإجابة بالقول إنَّ هناك حالة تماثل وليس تطابق بين المفهومين، الفاعل الواحد بوسعه أن يشغل أدواراً عاملية عديدة، ففي روايات الصراع الداخلي ينهض الفاعل ذاته بدور المساعد والمعيق على سبيل المثال، وقد تشغل الفئة العاملة فواعل مختلفين.

تعدّ العوامل وحدات محكي فهي مخطط ينظّم المحكي في البرنامج السردى أما الفواعل فهي وحدات خطاب تأخذ على عاتقها تحديد شكل المعنى<sup>(٢)</sup>.

الدور والدور الموضوعاتي: الدور كلمة تستوعب كلياً حقل وظائف بمعنى حقل تصرفات مشار إليها حقاً في المحكي، نتيجة لذلك يتطابق المضمون الدلالي للدور بالمضمون الدلالي الأبنى للفاعل<sup>(٣)</sup> وهو أيضاً "وضع شكلي يحتكّ العامل في مساره السردى، حالة معينة يتبناها عامل ما في التطور المنطقي للسرد"<sup>(٤)</sup>.

أما الدور التيماتى أو الموضوعاتى والذي سوف نتناوله في مبحث لاحق فهو يحيل إلى مقولات سايكولوجية تسمح بتحديد الشخصية على مستوى المضمون مثل الزوجة الخائنة، المنافق، الشرير، المعلم.

**الحالات والتحويلات:** إنَّ القيام بتحليل سردي لنص ما هو أولاً، وضع تصنيف لملفوظات الحالة "الكينونة" وملفوظات الفعل، يوجد شكلان من ملفوظ الحالة أي

<sup>(١)</sup> شعرة الرواية/١٠٢.

<sup>(٢)</sup> ينظر المصدر نفسه/١٠٥، وفي الخطاب السردى/٢٦، يقول المؤلف "أهم مبدأ أفقته الدلالية من الأسمنية القول بأن المعنى شكل وليس مادة".

<sup>(٣)</sup> شعرة الرواية/١٠.

<sup>(٤)</sup> للمصطلح السردى، جيرالد برنس/ ت عبد خزندار/١٩.

علاقة "فا" و"م"، ملفوظ حالة منفصل أي إن الفاعل والموضوع في حالة فصله ويرمز لها بالرمز ٧ "فا ٧ م"، وملفوظ حالة متصل أي أن الفاعل والموضوع في حالة وصلة ويرمز لها بالرمز ٨ "فا ٨ م" <sup>(١)</sup>.

يوجد أيضاً شكلان من ملفوظ التحول، تحول وصلي يتم من خلاله الانتقال من حالة الفصلة إلى حالة الوصلة (فا ٧ م) - (فا ٨ م).

الأنموذج العاملي: وهو نظام خاضع لعلاقات قارة بين العوامل وهو مسيرورة قائمة على تحولات متتالية <sup>(٢)</sup>، يتشكل الأنموذج العاملي من ستة أدوار مهمة تظل ثابتة بالرغم من تغير المحكي والممثلين، وهذه الأدوار هي "الذات والموضوع" وتعدّ العلاقة بينهما بؤرة الأنموذج العاملي وتمثلها علاقة الفصلة والوصلة بين الحالات والتحولات المذكورة آنفاً "المرسل والمرسل إليه"، إن حضور هذين الدورين في المحكي يوحي بوجود عالم مؤسس على منظومة من القيم يحكم بمقتضاها على الأفعال سلباً أو إيجاباً "الوظيفة الموكلة إلى المؤتى تتمثل في المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها وذلك بتبليغها إلى المؤتى إليه - الفاعل أو إملائها عليه" <sup>(٣)</sup>.

أما المساعد والمعارض فعملهما يتلخص بما يأتي لتحديد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق مشروعه العملي والحصول على ما يريد فيما يكون المعارض معرقلاً لإتجاز الفاعل.

بش

<sup>(١)</sup> ينظر التحليل الميماتي للنصوص/٤٣.

<sup>(٢)</sup> ينظر في الخطاب السردى/٣٨.

<sup>(٣)</sup> في الخطاب السردى/٤٢.

البرنامج السردى: يطلق اسم برنامج سردي (س ب) على سلسلة التحولات التي تتابع على أساس علاقة "فا - م" وتحتوي على أربع مراحل من التحولات المتفصلة والتراثبية وتتمثل هذه المراحل في:

أولاً: التفعيل أو المعالجة "تفترض مرسلأ يسعى إبلاغ ذات البحث إرادة الفعل أو لزوم الفعل، فهي مرحلة تثبت فيها القيم، وتحيينها يسمح بمعرفة ما يحفز الشخصية"<sup>(١)</sup>.

ثانياً: "الكفاءة أو المقدرة" وهي مرحلة اكتساب الذات القدرة على الفعل، ويمكن أن تعود كفاءة الفاعل المنفذ إلى ثلاثة عناصر "وجوب الفعل وإرادة الفعل ومعرفة الفعل"<sup>(٢)</sup>،

ثالثاً: "الأداء أو التصديق" وهي مرحلة تحول الحالات من منظور فاعل الحالة ومختلف العلاقات التي يعقدها الفاعل مع الموضوع، وهي عملية تتعلق بالفعل وينبغي تفحصها من منظور الفاعل المنفذ أو فاعل الإنجاز"<sup>(٣)</sup>.

رابعاً: وأخيراً مرحلة "الجزء أو إتمام الفعل" وهي الحلقة الحاسمة للبرنامج السردى حيث الفعل مؤول أو مقيم "يسمح بمقارنة القيم المتحققة بالقيم المفقودة، وبرؤية كيف ومن طرف من يتم الحكم على فعل الذات؟، مثلما يمثل "الأداء" تحولاً للحالات يمثل "الجزء" تقييماً للحالات من ناحية المصادقية.

تستدعي هذه المراحل الأربع منطقياً بعضها بعضاً وقد لا تظهر جميعها دوماً في النصوص المقروءة لكن في كل مرة يتم التعرف فيها على إحدى هذه المراحل يمكن إيجاد مجمل البرنامج السردى الذي تنتمي إليه."<sup>(٤)</sup>

(١) شعيرة للرواية/١٠٦.

(٢) التحليل الميميتي للنصوص/٦٤.

(٣) ينظر التحليل الميميتي للنصوص، ٦٠/٦١.

(٤) ينظر المصدر نفسه/٤٨.



وبما أن الاختلاف شرط من شروط العلامة اللغوية والخطابية فإن إزدواجية البرنامج السردى مسألة مهمة "إذا لاحظنا أن كل برنامج سردي يعكس برنامجاً مرتبطاً به ويوافق كل تحول وصلي لفاعل تحولاً فصلياً لفاعل آخر"<sup>(١)</sup>، فبرنامج فقدان أو هزيمة لذات الحالة يقابله برنامج نجاح لذات الإنجاز وهكذا بالإمكان تقليب البرنامج السردى على وجهين أو أكثر.

بعد هذا التعريف بالمصطلحات السردية في التحليل الوظيفي للنصوص نطبق ما جاء فيها على الروايات عينة البحث.

في التحليل اللاحق سنحدد عشر روايات ضمن العينة هي الأكثر استجابة للمقاربة الوصفية التي طرحها "غريماس" لما تتميز به من تنميط حدثي وشخصيات متعددة تسمح بتطبيق إجراءات تحليلية قد لا تتوفر في روايات المتن الميتا سردي أو الغرائبي أو التجريبي لكن المقاربة لم تتجاوز محاولة الإشتباك مع النموذج العالمي لروايته "كراسة كانون" و"سنة أيام لاختراع قرية".

## أ - رواية درب الزعفران:

### الحالات والتحولات (١)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلامة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
وهاب جلال الدين الأمين لطفی الحامد	الأخر "القريب" السيطرة والامتدح اذ	فا ٨ م اتصل	زيدان	الإبتزاز	فا ٨ م ↓ فا ٧ م تحول فصلي

(١) التحليل السيميائي للنصوص/٥٢.

## الأنوار العالمية (١)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
جلال الدين الأمين وهاب	الغريب/ السيطرة	المعتدي "زيدان"	أبناء درب الزعفران	الشهوة "ثقاب"	"منقو درب الزعفران"

## برنامج سردي لايتزاز المتقف (١)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزء
خوف النخبة وخضوعهم	زيدان/اللايتزاز	تصفية الخصوم تسقيط الشرفاء	"موت" جلال الدين الأمين "مكوت" وهاب المطبق

تبدأ الرواية بالجامع وتنتهي به حيث يحيط الحضور بجثمان "جلال الدين الأمين" الذي مات قهراً وكعداً بسبب الإبتزاز الذي تعرض له من قبل الغريب المتنفذ، تظهر الرواية جميع الممثلين ومن ضمنهم الراوي وهاب في حالة عطالة فعلية تامة ويظهر زيدان وهو يتحكم في عوالم "درب الزعفران" وكأنه إله يحكم السيطرة على مخلوقاته، وقد كان الممثلون في حالة اتصال قسرية معه لم تتحول إلى حالة إنفصال إلا بموت جلال الدين الأمين وأتهام لطفي الحامد بالقتل وقد كانا على وفاق ظاهري مع زيدان الذي يعدّ الفاعل الأهم وذات الإنجاز الوحيدة.

ب- رواية سابع أيام الخلق:

(٢) الحالات والتحويلات

التحول	ملفوظ الإنجاز	ذات الإنجاز	العلاقة	ملفوظ الحالة/م	ذات الحالة/فا
فا٨م ↓ فا٧م انفصالي	تشديد ملطة المشيخة	مطلق بدر فروود الطارش	فا٨م اتصال	السلطة الروحية بالضد من السياسية	الراوي المسيد نور رواة مخطوطة الراووق

١! الأدوار العاملة (٢)

المعيق	المساعد	للمرسل إليه	المرسل	الموضوع	الذات
المسيد نور	الدولة النافثة	المهمشون من أبناء الجنوب	انتهاء مرحلة الرعي وبداية عصر الزراعة	الإيمان المدني بمواجهة الديني	مطلق وأبناؤه

برنامج مردي لافتراق السلطة المدنية عن الدينية (٢)

الجزء	الأداء	الكفاءة	التفعيل
افتراق السلطتين السياسية شمالاً والروحية جنوباً	ينحدر المسيد نور جنوباً نحو المزار ويبدأ بتأليف مخطوطته	مطلق يتمرد ويبنّي القلعة شمالاً	المسيد نور ضد التقدم مع بدائية وسائل الإنتاج

## برنامج سردي لانتهازية المتقف الجنوبي(٢)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزء
استتباب الأنظمة الزمنية "الشمولية"	بدر فرهود الطارش يسطر على المتقف والمكتبة والمخطوطة	الراوي يشكك في نمب ومحتد الطارش ولا يرفض أن يتلقه ويأخذ عطايه	في زمن هوان المتقف وانكساره بيدع المؤلف رواياته الثلاث

يتشكل المبنى الحكائي لرواية "سابع أيام الخلق" على وفق مبنى قصص ألف ليلة وليلة التراثية، فهناك القصة الإطار وهي قصة الراوي/المؤلف الذي يتابع مخطوطة "الراوق" مع سلسلة رواة ومدوني المخطوطة الستة، فالراوي نظير لشهرزاد التي لها قصتها وفي الوقت ذاته تروي قصص الليالي، ويظهر في هذه القصة الاهتمام بالمبنى الميتا سردي "وظيفة شعرية". وهناك "قصة متن المخطوطة" وتمثل قصة الصراع التاريخي والحضاري بين السلطة الدينية ممثلة بالسيد نور والسلطة المدنية أو الزمنية السياسية ممثلة بالشيخ مطلق، يعني ذلك أن من الممكن كتابة برنامجين سرديين الأول يمثل قصة المتن، وبرنامج سردي آخر يخص قصة الإطار وتمثل للفاعل النخبوي، وهو برنامج "انتهازية المتقف" وهو وثيق الصلة بالأول، فافتراق السلطتين الدينية "الروحية" عن الزمنية وإعلان غلبة الثانية المطلقة على الأولى قد مهد لظهور عقدة الصراع في القصة الإطار بين الراوي، سابع رواة المخطوطة "سلطة المتقف" وبين بدر فرهود الطارش "متقف السلطة" ويبدو جلياً نفاق الراوي وتلقه للآخر "وظيفة خضوع" مما يفسر بغياب سلطة المتقف الروحية ومن ثم الفكرية في المجتمع وسعيه للاحتفاظ بوظيفة "الكتابة" المتعالية عن الواقع.

### ح- رواية رياح شرقية، رياح غربية:

#### الحالات والتحويلات (٣)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
الراوي	الآخر الأجنبي	فا ٨ م اتصل	حصين طعمة سلمان العبد	الإضراب	فا ٨ م ↓ فا ٧ م انفصالي

#### الأدوار العاملية (٣)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
الراوي الجنوبيون بعمامة	الإضراب	المستر فوكس الإحتلال البريطاني	البصريون	المؤدلجون الكاحون المتقفون	حكومة بغداد الجواسيس المنتقفون

#### برنامج سردي لفشل الإضراب (٣)

التفعيل	الكفاءة	الاداء	الجزاء
دور الإيديولوجيات دور الثقافة والكتابة وعي طبقة العمال	القيام بالإضراب ,	هناك ضعف في إرادة الفعل والقدرة على أدائه	فشل الإضراب استمرار سيادة الأجنبي/ الآخر

تتجسد في رواية "رياح شرقية رياح غربية" حركية الفواعل واضحة عبر طرح ثلاثة نماذج شخصية مهمة وهي الراوي/الكاتب، وهو المحتاج دائماً للسلام والراحة والهدوء لكي يبدع "وظيفة متعالية"، ولذلك فهو عادةً ما يكون جباناً طبعه الخضوع فيظهر في اتصال مع "المستر فوكس" من خلال العمل معه مترجماً، وإن كان على انفصال معه على المستوى الإيديولوجي والنفسي؛ النموذج الثاني الشيوعي الحالم المتهور "حسين طعمة" "وظيفة إيديولوجية"، وثالثهما الزنجي المقموع والمهمش "وظيفة تمرد"، لقد وُحِدَ بين هؤلاء الثلاثة الشعور الوطني ورفضهم للظلم والاستبداد وقد شاركوا في الإضراب كل حسب ما يجيده، الروائي بالكتابة في الصحف عن يوميات الحدث ودعوة الجماهير لتأييد الإضراب، الشيوعي بالتحريض والتنظيم والمتابعة، الزنجي بالشجاعة والتصميم والمواجهة، وقد كان الجمع بين ثلاث شخصيات "متخيلة" بحدث تاريخي "واقعي" لإضراب عمال وموظفي شركة نفط البصرة في بداية الخمسينات ومن ثم فشل بسبب ضعف إرادة الفعل لدى الفواعل وغياب الوعي التاريخي بأهمية التغيير، ففشل الإضراب هو فشل تلك الفواعل وإنهزامها أمام سطوة الآخر وتفوقه.

## ت - رواية كرامة كاتون:

### الحالات والتحويلات (٤)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
الراوي ز والطفلة	ويلات الحرب	ف ٨ م اتصال	للراوي	النص التكميلي	لا يوجد

### الأدوار العاملة (٤)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
نوات الحالة	الحرب	قوات التحالف	الجنوبيون	نظام بغداد	دعاة السلام في العالم

### برنامج سردي للهروب نحو تل الجماجم (٤)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزء
انسداد الأفق أمام المتقف	التحدي بكتابة نص تكميلي	الكتابة لا تقي من ويلات الحرب	الهروب نحو تل الجماجم

من الصعوبة إخضاع الروايات ذات المتن الميتاسردي لتحليل الوظيفي لأنها غالباً ما تركز على شخصية واحدة يدور الحكى حول تداعياتها الفكرية والنفسية ولا يكون لفعليها ذلك التأثير الذي يسمح بتعدد الأدوار العاملة وتنوع البرامج السردية، وتكون فيها ذات الحالة هي ذات الإنجاز<sup>(١)</sup> نفسها، هذا ما هو متحقق في رواية "كرامة كاتون"، غير أنها ذات وجهتين أو مسارين دلاليين، الوجه الخطابى "وظيفة شعرية" الذي يحاكم فيه الراوي مشروع الرواية في زمن الحرب ويفاضل فيها

(١) ينظر شعرية الرواية/١٠٣.

بين فن الكتابة وبين الرسم التكميبي وأيهما أبلغ في معالجة موضوعة الحرب، ويبحث الراوي عن كتابة نص ألبى سداسي الأبعاد كالرسم التكميبي. الوجه الآخر هو الوجه الإجماعي والسياسي لموضوعة الحرب "وظيفة إيديولوجية"، هذا الوجه أو البعد بالرغم من اختصاره على مستوى خطاب وزمن الحكى إلا أنه بالغ الأثر في توجيه الدلالة "وظيفة تمرّد ورفض للواقع" ذلك مما يسمح بكتابة أكثر من برنامج سردي للرواية، أما البرنامج الوارد فقد أجمعت فيه الوجهتان وكان من الممكن أن يطلق عليه برنامج "كتابة نص تكعيبي" لكنّ الإكتفاء بمقاربة المتن الميتاسردي دوناً عن الإيديولوجي قد يضرّ بصحة النتائج ولا يعبر عن حقيقة الإنتاج أو نهاية الرواية التي توقفت عند التلال الأثرية وبالأخصّ تل الجماجم" معلنةً حالة هروب أو هزيمة أو ضياع فكرة الوطن/ المدينة وللذات الجنوبية.



## ث- رواية تلّ اللحم:

### الحالات والتحويلات (٥)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
الراوي مريا سيد مسلط معالي	الأخر/السلطة الانتهاك	فا م اتصل	افطيم بي دي أسيد لوتي	العمل بالدعارة والجاسوسية	فا م ↓ فا م فصلي

### الأدوار العاملية (٥)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
الجنوبيون ذوات الحالة	الفرار من القمع	هزيمة سلطة البعث في حرب ١٩٩١	القواعل ذوات الحالة أنفسهم	المكان تلّ اللحم	ذوات الإنجاز

### برنامج سردي للهروب من القمع (٥)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
الفوضى بعد حرب ١٩٩١	الهروب باتجاه تلّ اللحم	توفر زيادة الهروب رفض السلطة والمكان	الوصول إلى تلّ اللحم ومنه إلى ما وراء الحدود

يتشكّل المحكي في "تلّ اللحم" متلما أشير إلى ذلك في المباحث السابقة على جملة من مفارقات الحدث والشخصية مما يوشح لقطيعه مع الإرث السردي السابق عنها، إذ تعاني القواعل بما فيهم الراوي حالة غيبوبة عن الوعي بالذات والتاريخ والمكان نتيجة لإكراهات السلطة ومحاولتها تجريد الإنسان الجنوبي من كرامته

وإنسانيته لذلك فإنّ منطق الحكمي ينهض على لامنطقية سلوكيات السلطة القمعية، ومن تحكمهم على حدّ سواء!؟ فتظهر الممارسات الشاذة من أمثال الدعارة والقوادة والتجسس والكذب والنفاق وكأنها القانون الصحيح في البلاد.

لقد كانت نوات الحالة بين خيارين اثنين، إما القبول بهذا الوضع والرضوخ للسلطة "وظيفة خضوع" أو السخط والرفض للمكان الجغرافي الذي يسمح بنمو وتبرعم وترسيخ تلك السلوكيات الشاذة "وظيفة تمرد" وقد جاء الفرار من المكان المجذب تل اللحم أو المقبرة والهروب من وجه السلطة القامعة واختيار المنفى بدلاً بوصفه حلاً تاريخياً لمشكلة فواعل الحالة "الجنوبيون".

## ج- رواية الغلامه:

### الحالات والتحولات (٦)

التحول	ملفوظ الإنجاز	ذات الإنجاز	العلاقة	ملفوظ الحالة/م	ذات الحالة/فا
فا٧م ↓ فا٨م وصلي	القمع والاستبداد	انقلابيو ١٩٦٣	فا٧م انفصال	الإغتصاب	صبيحة وئام/ وصال

### الألوار العالمية (٦)

المعيق	المساعد	المرسل إليه	المرسل	الموضوع	الذات
شهداء للحزب المناضلون	نوات الحالة الخاضعون	الشيوعيون	سيطرة البعث	التدجين والاخضاع	شيوعيو الحقية المستينبية والسبعينية

### برنامج سردي لهزيمة الشيوعيين (٦)

الجزء	الأداء	الكفاءة	التفعيل
انتحار أو قتل أصحاب الضمائر	نسخ معلة لشيوعيين بعثيين	تصفية الخصوم أو إغراءهم بالمال	انقلاب شباط ١٩٦٣

نتناول أحداث رواية "الغلامه" حقية من تاريخ الحزب الشيوعي العراقي تلك التي أعقبت انقلاب شباط ١٩٦٣ قامت بعدها ميلشيات الحرس القومي بانتهاكات فاضحة لحقوق الإنسان ومنها الإغتصاب المنظم الذي وقع في السجون للمعتقلات

الشيوعيات، ومنهن صبيحة وشبهاتها من ذوات الحالة، وبعد فشل الجبهة الوطنية التي أبرمت بين الشيوعيين والبعثيين، تمّ على نطاق واسع شراء المواقف والذمم والإغراء بالمناصب ليقع البعض من معتقي أفكار الحزب في دائرة إغواء السلطة ويجرفهم تيارها ولتكن النهاية الإنتحار أو التصفية في ظروف غامضة للذين تأبى عليهم أنفسهم مجارة السلطة والرضا عن ممارساتها القمعية، كالذي حدث لبطلة الرواية "صبيحة".

--

## ح- رواية الصليب "حلب بن غريبة":

### الحالات والتحويلات (٧)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
حلب ابن غريبة	القهر والإستغلال	فام اتصل	الشيوعيون عواد أبو المحاكم	مناهضة الإهطاع والحكم الملكي	فام ↓ فا ٧ فصلي

### الأدوار العاملة (٧)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
حلب بن غريبة	رفض سلطة الإهطاع	عصر الإيديولوجيات	الكادحون المنتورون	جهل العامة	الحكومة الملكية

### برنامج سردي لإعدام حلب بن غريبة (٧)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
العبد حلب يحسن الظن بسيده	إنزال العلم من المارية	عدم وعي الفعل عند العامة بمسبب متلازمة الجهل والفقر	السلطة تعدم البريء وتكافئ المخرب

تنتهي رواية "الصليب" إلى نمط روايات الواقعية الإستراتيجية التي تقدم فواعل من الطبقة الكادحة والمهمشة وأنموذجها في الرواية هو "حلب بن غريبة" عبد الشيوخ الذي كان ويدون أن يشعر ألوية في يد سيده الذي حرّضه على إنزال علم البلاد

وتمزيقه ودفع الفلاحين الفقراء لنهب ممتلكات الدولة بحجة التظاهر المكفول قانوناً،  
النموذج الفاعلي الموازي لحلب من العامة أخذ يتشكل لديه وعي تاريخي بحقيقة  
الصراع بين مختلف الطبقات الاجتماعية وبين الدولة الناشئة هؤلاء الذين يمثلهم  
"عواد أبو المحاكم" من الطبقة الكادحة الصاعدة، هؤلاء من يقع على عاتقهم الدفاع  
عن حقوق المهمشين.

## خ- رواية حجاب العروس:

### الحالات والتحويلات (٨)

التحول	ملفوظ الانجاز	ذات الإنجاز	العلاقة	ملفوظ الحالة/م	ذات الحالة/فا
فا٧م ↓ فا٨م اتصال لمطر بالعكس رمضان	التصالح أو التضاد مع الهوية	مطر رمضان	مطر فا٧م اتصل رمضان فا٨م انفصال	الهوية الوطنية	مطر رمضان

### الأدوار العاملة (٨)

المعيق	المساعد	المرسل إليه	المرسل	الموضوع	الذات
الأنظمة الميسامية التدخل الأجنبي الإقطاع "القبالية"	الأقليات التي تحفظ التنوع	أبناء الوطن الواحد	الإحتلال الطائفي بعد ٢٠٠٣	الهوية الوطنية	مطر رمضان الراوي

### برنامج مرثي لتكمير الهوية الوطنية

الجزء	الأداء	الكفاءة	التفعيل
ثقافة المحبة والتسامح يمثلها مطر التحريض والتعصب والجهل يمثلها رمضان	يمر الشيعية بتحريض من رمضان مندى الصابئة في بداية القرن العشرين	يصبح مطر صابئياً بالإكراه ورمضان يدفعه تعصبه للتفاق والظلم	التعصب للهوية الإثنية مساء من قبل الأكثرية أو الأقليات

	بعد عقود يتقاتل المنة والشبهة على الهوية		
--	--	--	--

تحدثت رواية حجاب العروس عن الهويات الإثنية الجنوبية والعراقية بشكل عام بين قطبي التسامح ممثلة بـ "مطر" والتعصب ممثلة بـ "رمضان" وكما يقرأ من عنوان الرواية المصنّر بكلمة "حجاب" وما فيها دلالات تشير إلى التعصب والتماهي الأعمى مع روح الطائفة مما يجعل بين الطائفتين من المعلمين تحديداً وبين المحبة أسواراً من الحجب الكثيفة.

تدور أحداث الرواية بين زمنين الأول بداية القرن العشرين مع انتهاء السلطة العثمانية وبداية دخول البريطانيين "فاتحين وليس محتلين" إلى البلاد، الزمن الثاني: بداية القرن الحادي والعشرين مع انتهاء سلطة البعث وبداية دخول القوات الأمريكية "محررين وليس محتلين"!

طرح الراوي أدوار التسامح والتعصب التي عاشتها الفواعل في تلك الأوقات العصبية التي تنفّس فيها أمراض الظلم والجهل والتعسف وغياب العدالة الاجتماعية والقمع السياسي مع وجود الدور الخارجي وتحريضه على التفرقة، في تلك الأوقات تكون وظيفة الشخصيات هي التعصب الأعمى للهويات الفرعية على حساب الهوية الوطنية كالذي حدث جلياً بعد ٢٠٠٣ .

لكن ذلك لا يمنع من وجود التسامح ما دامت هنالك شخصيات تدرك أهمية التعايش والمحبة مثل الجنوبي "مطر" وهو شيعي الأصل، صابئي التربية، وإنساني الثقافة، أحب وتروج كردية وتأخى قلبياً مع صديقه اليهودي.



د - رواية مكسفة الجنة:

(٩) الحالات والتحولات

التحول	ملفوظ الإنجاز	ذات الإنجاز	العلاقة	ملفوظ الحالة/	ذات الحالة/فا
لا يوجد	التمرد والتخريب	وداد حياوي	فا ٧ م انفصال	صورة الذات بمواجهة الآخر	الراوي

(٩) الأدوار العاملة

المعيق	المساعد	المرسل إليه	المرسل	الموضوع	الذات
السلطات الثلاث الإثنيات	المكان الجمد	الجنوبيون	الأقظمة الاستبدادية التدخل الخارجي	صورة الذات الجنوبية	الراوي رمزي الزنجي وداد

برنامج سردي لصورة الذات الجنوبية (٩)

الجزء	الأداء	الكفاءة	التفعيل
الراوي يعمل مترجماً للإنكاز بعد التغيير وداد يتبنى ألتطرف الديني	النظام البائد يعتقل وداد ويهدد "رمزي"	يرسم وداد ذبابة على وجه الرئيس	العلاقة بين الراوي المتفك والزنجي المهمش

مثال روائي آخر يدل على أن السرديات الحداثية قد تستعصي على تطبيق النموذج العاملي بشكل دقيق وذلك لأن موضوعات الرواية أخذت تتجه نحو محمولات نفسية وفكرية أكثر منها حداثية واقعية لذلك توجد صعوبة في تحديد الأنوار العاملة بين مفاهيم مجردة مثل علاقة الذات بالمكان وعلاقتها بالجسد.

ترصد رواية "مكنمة الجنة" الشخصيات والأمكنة البصرية في أزمنة متفاوتة تبدأ بثلاثينات القرن العشرين وتنتهي في العام ٢٠٠٧ وتحاول أن تلامس صورة الذات الجنوبية بين طبقتي النخبة الثقافية والإقتصادية متمثلة بالراوي "رمزي جودت مكنزي سعيد مكتولي" وبين العائلة الزنجية التي تسكن دربونة العبيد والمكونة من "حياوي، ملاية، مدنين، وداد"، وإذ تجمع بين البطلين الراوي ووداد علاقة مثلية وامتهان رسم جداريات الرئيس والعيش في أمكنة هامشية، تختبر الرواية تحولات صورة الذات بين الإثنين مع تقلبات الأوضاع السياسية غير المستقرة في تسعينات القرن الماضي امتداداً بحقبة ما بعد التغيير، وما أفرزته من تموضع جديد للذات، فالراوي النخبوي الذي كان يجمل وجه رأس النظام أصبح مترجماً عند قوات التحالف ويعدّها يحصل على لجوء لبلد أوروبي ويغادر، أما الزنجي المهمش ذو النزعة العدوانية والتكميرية يخرج من المعتقل بعد ٢٠٠٣ أكثر شذوذاً نفسياً وشهوة للقتل والتدمير متخذاً من التعصب الطائفي وسيلة لتحقيق مآربه الإجرامية. وبذلك تقدم الرواية صورة قاتمة سوداوية للفواعل الجنوبية تتمثل بالوظيفة "المازوخية والانتهازية" للنخبوي والوظيفة "السادية والتكميرية" للمهمش.

## ذ - رواية ستة أيام لاختراع قرية:

### الحالات والتحويلات (١٠)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإجاز	ملفوظ الإجاز	التحول
الراوي ناصر قوطي	البحث عن مفكرة الأحلام	علاقة وهمية	الصبي بريس كاظم مظلوم نجم	البحث عن قرية بيت سنحة	لا يوجد

### الأدوار العاملية (١٠)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
الراوي ناصر قوطي كاظم مظلوم نجم الصبي بريس	البحث عن هوية وطنية	الفتنة الطائفية بعد ٢٠٠٣	العراقيين	المكان القصة الخرافية	العنف هراوة التنديل

### برنامج مردي للعثور على بيت سنحة (١٠)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزء
أحد الرهبان ينزح من برطلة إلى البصرة يؤسس قرية بيت سنحة	الصبي بريس يكتب مفكرة الأحلام عام ١٩٢١/٦/٢٣	العيون المفقوعة تخرب بيت سنحة هراوة التنديل	لم يعثر ناصر قوطي شمال الدير إلى جنوب المقبرة على أثر لقرية بيت سنحة

هي محاولة لكتابة برنامج سردي لرواية فانتازية تتشكل أحداثها في مخيلة الراوي الذي يبدأ باختراع فواعله "ناصر قوطي، كاظم مظلوم نجم، الصبي بريس" بحثاً عن مدينة جنوبية مندرسة "افتراضية/يوتوبية تدعى "بيت ساحة"، يمثل البحث عن هذه المدينة شكلاً من أشكال البحث عن الهوية الوطنية<sup>(1)</sup>، التي تعرضت للإنذار والطمس هي الأخرى بسبب توالي القهر والظلم والسيطرة الأجنبية. البحث الإفتراضي الذي تقوم به الفواعل الإفتراضية تفرز دلالاته بما سبق ذكره من شفرات رمزية مكانية تحرك مخيلة الراوي الجنوبي عن "الثلل الأثرية، المزار، المقبرة" حيث الأمكنة المتصحرة والقاحلة تمثل فضاءً خصباً لتبرعم رموز الموت والإقتال والدمار.

وقد خصب الراوي رموز المكان الجنوبي بالشمال "باخمر، بارطلة، دير الدهدار" ليقرر تلاقي الأصول الدينية والعرقية للمكان العراقي من الشمال إلى الجنوب ومن ثم للإنسان بالضرورة.

#### الإستنتاجات:

بعد تثبيت الجداول المسابقة "للحالات والتحولات"، و"الأدوار العالمية"، "البرامج السردية" نلخص بعض النتائج فيما يخص حركية "الفواعل، والعوامل" في الرواية الجنوبية.

١- الدور العالمي الأهم الذي يتعلق به فهم الدلالة السردية للمحكي بحسب مشروحات "غريماس" هو "نور المرسل" حيث يطلق عليه الفاعل الجهاتي وعلاقته جدلية بفاعلي الحالة والإنجاز"، كما يوصف "المرسل" بأنه أعلى تراتيباً من الفاعل

---

(1) جاء في إهداء الرواية "العراق".

المنفذ لأنه يمارس على الأخير تحولات الفاعل الجهاتي.<sup>(١)</sup> والسؤال الذي ينبغي الإجابة عنه "من هو المرسل" في الروايات؟.

"المرسل" في الروايات هو "الزمانية" بما تمثله من ذاكرة شخصية وجمعية للفواعل و"تاريخ" سياسي واجتماعي للجنوب والعراق بصورة عامة، التاريخ بوصفه خطاباً سلطوياً، والسلطة بوصفها أنساقاً للمنع والإكراهات والهيمنة "الخطاب ليس فقط ما يترجم الصراعات وأنظمة السيطرة لكنه ما نصارع من أجله وما نصارع به وهو السلطة التي نحاول الإستيلاء عليها"<sup>(٢)</sup>.

الإرسالية السردية تبدأ من التاريخ ممثلاً "بالسلطة السياسية" والتي تمثل "الآخر المستبد" ومن ثم "السلطة الاجتماعية والدينية" الممثلة لأننا التسلطية بعدها تمارس تلك السلطات تأثيرها على الذاكرة الفردية والجمعية للجنوبيين وعلاقتها بالآفاق الزماني وبالفضاء الاجتماعي "الجغرافي"<sup>(٣)</sup>، استناداً على ذلك تعدّ "السلطة" هي الفاعل الرئيسي" في الرواية الجنوبية.

٢- فاعل الإنجاز أو ما يعرف بدور "البطل" وفي حالات يكون بطلاً ضدياً، وقد ظهر في الجداول الواردة، أنّ فواعل الإنجاز ثلاث فئات، الفئة الأولى تمثل الآخر "الغريب" المسيطر مجسداً للسلطة الحاكمة أو المحتلة، في البرامج ٦،٣،١ الفئة الثانية تمثل جنوبيين يمثلون سلطة الآخر وهيمنته، كما في البرامج ٢،٥،٨ أو السلطة الاجتماعية والدينية "الروايات التي لم تذكر برامجها" من الممكن عدّ أنوار شيوخ العشائر ورجال الدين ضمن هذه الفئة.

<sup>(١)</sup> ينظر المصدر نفسه، ٦٣، الأفعال الجهاتية من مثل "إرادة الفعل، قدرة الفعل"

<sup>(٢)</sup> التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، السيد ولد أباه، ١٧٥.

<sup>(٣)</sup> يقول "إوارد سعيد" في كتاب "ثقافة والامبريالية"، يتكلم أبو ديب "إنّ الاشكالية المركزية بالنسبة للوكاش في عمله الرئيسي التاريخ والوعي الطبقي هي الزمانية، أما بالنسبة لغرامشي فإن التاريخ الاجتماعي والواقع، يدركان في إطار محيطات جغرافية، فالزمان والجغرافيا متلازمان في الإبراهيم" ١١٦/.

إن المعيار الكمي للعينات المدروسة "المجدولة وغير المجدولة" يعطي الأولوية  
لآخر وللفواعل الممثلة للسلطة في تصدر الفعل الإنجازي، وبذلك تمارس "السلطة"  
تاريخاً وشخصيات هيمنتها الدلالية على سيروية الحالات والتحولات.

أما الفاعل الجنوبي فهو غالباً "بطل ضد" لايمتلك من مواصفات البطولة شيئاً،  
أما الأطروحة التقليدية عن البطل المولود من رحم الأساطير الممثل للشخصية  
الحرّة المعارضة لانهيار الإنسان، المتمسكة بالقيم المثالية<sup>(١)</sup> يكاد أن يكون مختفياً  
في الرواية الجنوبية.

٣- الكلام عن "فواعل الحالة" وعلاقتهم بالموضوع الذين هم في حالة "وصلة أو  
فصلة" معه يستتبع الكلام عن "المصادقية" وهي مسألة مفصلية في التعرف على  
كيونة الذات.

لقد حدّد "غريماس" حالتين لمصادقية فاعل الحالة، الأولى حالة فاعل توضع  
أمام هيئة قادرة على تأويلها وتسمى "حالة التجلي أو الكيونة" والثانية: حالة فاعل  
محددة في المحكي بعيداً عن الهيئة التأويلية تسمى "حالة محايدة أو الظاهر"<sup>(٢)</sup>.

وبين محوري الظاهر والكيونة بين الإيجاب والموجب تحدد نسبة الصنق أو  
الباطل صفة للفاعل وبينهما توضع حالات "السر" أو "الزيف".

فواعل الحالة الجنوبيون والذين يمثلون غالباً الرواة والشخصيات الواصلة بهم،  
يعيشون حالة من القصام الدائم مع موضوع الحالة "السلطة"، فهذه الشخصيات  
تستبطن خلاف ما تتصرف، مما يسبب إرباكاً في رصد علاقة الفاعل بالموضوع  
وتثبيت جداول التحول.

<sup>(١)</sup> معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني/٣٤.

<sup>(٢)</sup> ينظر الكتاب نفسه/٧٥.

ففي الجداول "١، ٢، ٥، ٦" الفواعل في حالة اتصال قسري مع "الآخر، السلطة" على مستوى الفعل وانفصال على مستوى الشعور فهم على مستوى الخطاب "المحايدة" في حالة "اتصال" وعلى مستوى التأويل "الكينونة" في حالة "انفصال"، هذه الازدواجية قد حجمت منظومة التحول للذات، فلم يكن هنالك تحول منضبط إلا في حالة "٣"، وفي الحالة "٦" كان التحول ارتدادياً سلبياً، أما تحولات الهروب نحو "التلال الآثارية" في الجداول "٤، ٥" فهي لا تعدّ تحولات في علاقة الفاعل مع الموضوع وإنما هي تحولات خطائية "ميثا سردية" وليست فعلية، فهي تحاول أن تقدم صورة استعارية للمكان الجنوبي المقفر والمعادي، أي نقل أثر التحول الذي تمارسه السلطة من الذات إلى المكان في عملية استبدالية تعبر عن عمق العلاقة بين الإثنين وعن حالة اليأس المطبقة التي تحياها الفواعل.

وقد وضحت ازدواجية الفواعل في البرنامج السردى المعنون "برنامج سردي لانتهازية المتقف" حيث يظهر بوضوح الخلل في مصداقية الذات في علاقتها بالموضوع.

ومع أن الدراسة الدلالية تشدد على تطابق حالات المصداقية كونها علاقات داخل المحكي وليست أحكاماً مفروضة من الخارج إلا أن ازدواجية الفاعل الجنوبي وعدم مصداقيته في المحكي نجد أنها موصولة بالأفكار التي طرحها عالم الاجتماع "علي الوردي" عن الشخصية العراقية التي لا تستقر ولا تعرف ماذا تريد<sup>(١)</sup>، فالأبعاد المرجعية للذات تجد تمثيلها في الخطاب الأبوي.

(١) يقول الدكتور الوردي "إن العراقي سامحه الله أكثر من غيره هياماً بالمثل العليا ودعوة إليها في خطبته وكتابه ولكنه في نفس الوقت من أكثر الناس للحرافة عن هذه المثل في واقع حياته"، شخصية الفرد العراقي/٣٦.

وعند الأخذ باراء "جاك فونتاني" عن الانفعال الذي يسبق المعرفة ويتوسط بين الذات وفعلها<sup>(١)</sup>، فمن الممكن القول إن "هوى" السلطة والرغبة فيها باعتماد ما هو مترسب في الوعي من تقديس سلطة الأب يجعل من الفاعل متماهياً معها في السلوك ومناهضاً لها في التفكير.

٤- في أصل التنظير "مسيروية البرامج السردية" ضمن دوائر الحالات والتحويلات، تنتقل "نوات الحالة" إلى مستوى فاعل الاتجاز باكتسابها العامل الجهاتي مثل الإرادة، الكفاءة المقدرة، وذلك تصبح لحركية الفواعل دينامية في البرامج السردية، لكن الحالات والتحويلات في الرواية الجنوبية عموماً منقسمة إلى فاعلين متضادين "الأنا والآخر"، "الذات والسلطة" سواء أكان الآخر شخصية أو مفهوماً وبينما تكون "الأنا" الجنوبية عاطلة فعلياً وهذا ما بدا واضحاً في حقل التحول الخاص بنوات الحالة بالمقابل يكون الآخر "المرسل" مقتدرًا ذا كفاءة في التحول وإرادة الإنجاز.

٥- بما أن المرسل والمرسل إليه في الروايات ضدان فتنظر عمليات الإقناع على أنها إكراهات أو ضغوط تمارس على المرسل إليه لحمله على الخضوع، ومثلما يتضح في البرامج السردية "١، ٥، ٦، ٨" فإن فعلي الكفاءة والأداء متعلقان بالآخر أو بالجنوبي الممثل للسلطة بينما في البرامج "٢، ٣، ٧، ٩" أدت الذوات أداءً افتقد القدرة والإرادة.

٦- ولذلك جاءت مرحلة الإعراف أو "الجزاء" والتي تقرر فيها المصادقية وتقيم فيها الأدعاءات تعبيراً عن الهزيمة والفشل وربما المحو للذات الجنوبية.

<sup>(١)</sup> يتحدث "جاك فونتاني" عن مفهوم "التفصل" بين الذات الاستمولوجية باعتبارها شرطاً مسبقاً وبين المسار المسند للذات السردية "المحتل والمحين والمتحقق" من خلال توسط الأهواء، ينظر سيمياء الأهواء، جاك فونتاني، غريمان، ت: سعيد بنكراد/٥٣.



يحيل الدور الموضوعاتي العامل إلى مقولات سايكولوجية مثل "الزوجة الخائنة، المنافق" واجتماعية مثل "المعلم، المحامي" ويسمح بتحديد الشخصية على مستوى المضمون، وتقارب الموضوعاتية الأدوار الأكثر عمومية مثل "الجنس، الإيديولوجية أو المال".

أما إذا كان المحور ذو صلة بالأصل الجغرافي تكون الأدوار الموضوعاتية هي أدوار الغريب، والمواطن الأصلي، والدخيل<sup>(١)</sup>.

يعد "غريماس" الأدوار الموضوعاتية جزءاً من المكون الخطابي الذي يجب أن تلي دراسته المكون السردي فيقول في ذلك "البنى السردية داخل النصوص هي التي تتكفل بالمضامين التي تقدمها اللغة وتنظمها بينما التحليل الخطابي يصف حالة هذه المضامين"<sup>(٢)</sup>.

يهتم المكون الخطابي بدراسة الجانب التصويري "الوصفي" غير المستثمر في الدراسة العملية وكليهما "السردي والخطابي" يندرجان ضمن بناء الشكل السيميائي للمضمون<sup>(٣)</sup>.

تتوقف الدلالة السردية في الجزء الأكبر منها على الترابطات بين الأدوار العملية والأدوار الثيماتية فالفاعل لا بد أن يكون مضطرباً على الأقل بنور عاملي

<sup>(١)</sup> شعرية الرواية/١١٨.

<sup>(٢)</sup> التحليل السيميائي للنصوص/١٢٠.

<sup>(٣)</sup> ينظر المصدر نفسه، المكون الخطابي/١٢٥.

ويدور ثيماتي، فإذا كان الدور العالمي ضامناً للمحكي، فإن الدور الثيماتي يسمح بنقل المعنى والقيم<sup>(١)</sup>.

الكلام عن الأدوار الموضوعاتية يلقي الضوء على توسط حالات الجسد "إذ ركزت الأبحاث السيمبوطيقية الأخيرة جهودها على تبيان خصائص الخطاب على المستوى الحسي والإنفعالي والتعبيري لمعرفة العلاقة الموجودة بين الذات وتمثيل العالم عبر واسطة الجسد"<sup>(٢)</sup>.

### أولاً: الأدوار الجندرية

تومى كلمة "جنس" إلى التقسيم البيولوجي بين الذكر والأنثى، بينما يحدد النوع "gender" التقسيمات الموازية وغير المتكافئة اجتماعياً بين الرجال والنساء<sup>(٣)</sup>.

وقد يتجاوز مصطلح النوع الهوية الفردية للفروق بين الجنسين ليشمل المستوى الرمزي للثقافة في تحديد الأدوار النمطية للرجولة والأنوثة في مجتمع محدد، والفروق في أنظمة القوة وعلاقتها بالتشكيل الاجتماعي للجنسين.

وقد عملت الاتجاهات النسوية على منح أولوية للنوع على حساب الجنس بناءً على دعوتها لإلغاء الفروق بين الجنسين وتحقيق المساواة، فالأكثر دقة "القول أن الجنس هو نتاج النوع، وأن الإشارات الثقافية للنوع هي التي تخلق الفكرة بأن هنالك جنساً بيولوجياً أصيلاً"<sup>(٤)</sup>.

"فرويد" أول من رسّخ تداخل الموضوع الجنسي مع الأنماط الثقافية تحت مقولة: "المرأة والرجل يصنعان في الثقافة"، ونظريته في التحليل النفسي قد وضعت

(١) ينظر معجم المصطلحات السربية/٨٧.

(٢) سيمبوطيقا الذات بين النظرية والتطبيق، جميل حدادوي/١٠.

(٣) ينظر موسوعة علم الاجتماع/١٠٩.

(٤) سيمبوطيقا الذات بين النظرية والتطبيق/٢٢.

الأرضية لطروحات سيادة الذكور ودونية الإناث، في ذلك تقول ميليت "إن نظريات فرويد أنزلت الثقافة إلى منزلة الطبيعة، والإجتماعي إلى منزلة البيولوجي وتتبعات مدمرة".<sup>(١)</sup>

ليس من دافع التحيز للأقوى أو اعتباره الجنس الأصل وإنما لاستحواذه على النصيب الأوفر من الخطاب السردي، هذا ما يبرر بداية التحليل الجندي بالذكورة.

#### أ- الذكورة:

تؤطر الروايات وجهة النظر الذكورية للوقائع والأحداث والشخصيات بواسطة المؤلف "الرجل" والدور الذي يوكله لإبلاغ المحكي "الراوي" ومن ثم الشخصيات الرئيسية وهي الأخرى ذكورية، وذلك شيء طبيعي لامتلاك الرجل في مجتمعات الجنوب لجميع مصادر القوة الفكرية والإبداعية ومنها "الكتابة".

وعند دراسة الأدوار التي اضطلع بها الرجل ودورها في تحديد الأطر النفسية والإجتماعية للشخصية، نميز ثلاثة أدوار رئيسة هي:

#### ١- العنيف والمعتف:

يعتد العنف الموجه ضد الآخر بشقيهِ الجسدي والروحي من أعقد السلوكيات التي يمارسها بنو البشر والتي صعب على علماء النفس والاجتماع الإحاطة والتثبت من أبعادها الغائرة في الذات الإنسانية، فقد اختلفوا في تحديد دوافعه، هل هو سلوك فطري أم مكتسب؟ وطبيعته الإجتماعية، هل تفرضه أنوار جندرية أو تاريخية وثقافية محددة؟. وقد أرجع المتخصصون تقصي بعض تفسيراته الرمزية إلى "الأساطير والمعايير والقيم الإجتماعية"<sup>(٢)</sup>.

(١) الجنسية/١٧٥، القول لكيت ميلوت في كتابها "المرأة الجنسية".

(٢) الأساطير الثقافية للعنف/برازيل ويتمر: يت: مدوح يوسف عمران/٤.

والسلوك العنفي في أبسط تعريفاته "انتهاك للشخصية بمعنى أنه تعدّ على الآخر أو إنكاره أو تجاهله مادياً أو روحياً، فأى سلوك شخصي أو مؤسساتي يتّسم بطابع تدمير مادي واضح ضد آخر يعدّ عملاً عنيفاً"<sup>(١)</sup>، وقد تبدو بعض دوافعه النفسية فطرية لكنه يخرج عن السيطرة عندما تعزز عوامل اجتماعية ويصبح تدميرياً حين يغدو مؤسستياً إذ تنتهك السلطانان الاجتماعية والسياسية هوية الأشخاص الذين تحكمهم، وقد يتردّد إلى الذات تعنيفاً أو انتحاراً عند اليأس.

يرجع السلوك العنفي إلى عنصر الذكورة، يقول "فرويد" في ذلك "إنّ الرجال ليسوا مخلوقات لطيفة تريد أن يحبها الآخرون، بل إنهم يمتلكون قسماً كبيراً من العدوانية"<sup>(٢)</sup> بالإضافة إلى نظرية "سيادة القضيب" التي يفسّر في ضوءها التحليل النفسي مراحل الليبدو<sup>(٣)</sup>.

من هذا المنطلق لتفسير العنف يتحدد المدخل للأدوار الذكورية في الرواية بوصفها أدواراً "أبوية" كرّست العنف الموجه ضدّ الآخر وساهمت في التقييم السوء لصورة الذات الذكورية في المحصلة النهائية للخطاب المحكي.

قاربت رواية "موت الأب" عقدة الأب في المجتمع الجنوبي والعراقي بشكل عام، تعود ممارسة السلوك العنفي للأب والد البطل المختفي "إسماعيل" إذ يؤصل الدور العنفي بمرجعياته الثقافية والدينية إلى أب الأنبياء "إبراهيم" الذي تستعاد قصته بأبعادها التناسلية "الرمزية" في رغبة قتل الإبن!، وقد ترجع بأبعادها التأويلية الأعمق إلى صورة "إله" الأب القاهر والمتحكم؟. ويلعب جسد المرأة دور الوسيط

---

(١) نفسه/٤.

(٢) نفسه/١٣.

(٣) يشير الليبدو إلى القوة التي تتظاهر بها الغريزة الجنسية متمماً يشير الجوع إلى القوة التي تتظاهر بها غريزة امتصاص الغذاء، وتتضمن نظرية "سيادة القضيب" إحساس المرأة بالذونية عندما تكتشف اقتارها لعضو الطاقة والتأثير الجنسي فتتولد لديها نتيجة لذلك "عقدة الخصاء"، ينظر سيكلوجية الأنثى، لوسي إيريفاري، ت: علي أسعد (٢٧٤٤).

الدائم في تأجيح علاقة الكراهية بين الأب والإبن، تلك العلاقة التي طرحتها كلاسيكيات الأدب في "أوديب ملكا" لسوفوكليس و"هاملت" لشكسبير<sup>(١)</sup>.

يسير الإبن في النهاية على خطى الأب المتسلط والعنيف ويلعب ذات الدور في سلسلة غير متناهية من القتل والتدمير، ومن ثم تستشرف الرواية التاريخ السياسي المعاصر للعراق لتؤكد أن موت الأب "الحاكم" جسدياً وزمنياً لا تعني نفاذ دوره فكرياً وثقافة وسلوكاً في وحي الإنسان.

قدمت الروايات العنف السياسي والاجتماعي بوصفه القدر المحتوم على الجنوبيين يمارسونه على بعضهم البعض ويمارسه الآخر ضدهم، تبدأ دوامة العنف من الطفولة بالضرب والإيذاء<sup>(٢)</sup>، ومن الذين تعرضوا للضرب في طفولتهم سليم مطر، المعلم، الشروكي.

يأتي العنف الجسدي من جانب الأم أحياناً التي تتبنى دور الأب بناءً على المؤثر القيمي والثقافي في المجتمع الذي يعيد ترسيخ الأنوار النمطية، وقد يصل الإيذاء الجسدي عند الأم السوداء إلى درجة تشويه الإبن "فهو مذ كان صغيراً، كانت أمه ترش دقيقاً كالتراب في موقيه، حتى صارتا كالحم، كعيني الحصان الميت"<sup>(٣)</sup>، هكذا يكون العنف ضد الأطفال السود مزدوجاً من الأبوين، ومن المجتمع الذي يزديرونهم ورائحتهم وشكلهم ويطلق عليهم لقب "العبد" أو "الصخل"، وأحياناً كثيرة يأخذ شكل الفعل الجنسي كالذي حدث "لوداد".

تتعرض الشخصية الجنوبية في المراهقة لإكراهات أخرى من قبل الأب، منها إجباره على اعتناق الإيديولوجيا الحزبية والتطبع بالطابع القيمي والأخلاقي للأب، هذا ما برز واضحاً في شخصية الأب الحزبي "قاسم جبر" المتسلط والعنيف

<sup>(١)</sup> ورد في محث الصورة نماذج لعنف الآباء في الروايات المذكورة.

<sup>(٢)</sup> يا كوكبي/٤١.

والمحب للمال قد ترك أعمق الأثر في مشاعر وسلوك الإبن "لقد كان يكره أباه وعندما قرأ الأختة كارامازوف سخر من إيفان لشعوره بالذنب بعد مقتل أبيه"<sup>(١)</sup>، وقد دفعت عقدة كراهية الأب بالأبناء "تنديم وعنان" إلى ممارسة العنف المضاد المتمثل بالعلاقة الجنسية التي مارساها مع زوجة الأب.

بعد سلطة الأب البيولوجي تأتي سلطة شيخ العشيرة وعنفه ضد الفلاحين كالنور الذي لعبه الشيوخ في "الصلب" و"الغبش" و"حجاب العروس"، في "الغبش" هنالك صورة قاتمة لعنف شيخ العشيرة وعدم مبالاة بمشاعر أبناء قبيلته "رغبة الشيخ في الضحك والذي أمر بعض عبيده بأن يطرحوا سخان أرضاً ويكشفوا عن عورته"<sup>(٢)</sup>.

هنالك سلطة "رجل الدين" إذا كان جاهلاً فقد توجه هذه السلطة الناس نحو أداء الفروض بالإكراه وتسوق العامة نحو الإقتتال والعنف باسم الدين والطائفة ومثلها شخصية رمضان.

يكون العنف في مرحلته القصوى ممثلاً بالنظام السياسي الدموي أو من ينوب عنه من الشخصيات والتي تعدّ بمثابة يده وأدواته، ولم تستثن الروايات التي عالجت حقبة تاريخية مختلفة من تاريخ الجنوب أية حقبة من ممارسة العنف والإقصاء والتهميش ضد الجنوبي منذ الحكم العثماني مروراً بالإحتلال البريطاني وثورة العشرين ومن بعدها في الحكم الملكي وصولاً إلى الحكم الجمهوري بعد ١٩٦٣ وقد كان الأكثر هجية وقسوة وظلماً في معاملة الجنوبيين.

في الخمسينات كان السجناء "عبد الهادي" أداة السلطة الملكية في تعذيب السجناء وإكراههم على الإعراف بجرائم لم يرتكبوها، يقول الراوي "إن مهنة الشرطي

---

(١) الرواية/٤٤.

(٢) الرواية/١١.

أو السجان في الأربعينات والخمسينات كانت تعدّ من المهن المرغوبة والمربوبة في المجتمع الجنوبي" كان الحصول على مقعد في الكلية العسكرية أو كلية الشرطة رغبة مسعورة لدى غالب الناس".<sup>(١)</sup> يلحظ أن هنالك شكّل من التماهي الجمعي مع السلوكيات العنيفة وإعادة إنتاجها في الأجيال اللاحقة من خلال تشجيع الأبناء على الإلتحاق بالمهن ذات الطابع العنفي مثل الأمن والجيش والشرطة، التماهي مع السلوك العنفي يعدّ من أهم علل الشخصية الجنوبية فقد تعكس ظاهرة التماهي مع المعتدي عنواً أساسياً ضد الذات من خلال أعمال تحوّل ذاتي وتقييم ذاتي معاد، تعطي إحساساً خادعاً بالسيطرة<sup>(٢)</sup>. هذا التماهي يعيد تكرار دوامة العنف.

"علي الحمداني، يوسف بن هلال، عذاب صبر، شيماء، عمار، صبيحة، وثام، علي، عدنان، عبد الحسن، زهران، صابر" وعشرات الشخصيات الأخرى من ضحايا العنف الممنهج ضد السياسيين منذ أربعينات القرن الماضي وحتى السبعينات منه.

أما روايات الحرب الثمانية فقد قدمت شخصيات الجنود وهي تتلظى بنيران الموت وتحيل الجسد الجنوبي إلى أشلاء. وقد كان الجندي "محمود" أنموذجاً صارخاً لمستوى التشجيع بممارسات العنف في الحرب كان يحكي لزميله نكتة ويضحك وهو يبتر ساقين ممزقتين بسبب لغم".<sup>(٣)</sup>

شخصية "صدام" وصفت بأنها "آثم البلاد"<sup>(٤)</sup>، وبأنها المسؤولة عن جميع ممارسات العنف والقهر ضد الشعب ليس هناك إلا سادياً واحداً في العراق، هو

(١) الرواية/٧٨.

(٢) الألباط الثقافية للعنف/٣٧.

(٣) ملوك الرمال/٥٨.

(٤) تل اللحم/٤٢.

من صنع هذه الحرب، والذي لم يعتقد ذات يوم بأنه يستطيع قتل شخص في حياته، فإنه على دراية بأنه على استعداد لأن يفعل ذلك الآن".<sup>(١)</sup>

٢- المثلية:

المثلية شكل من الانحراف أو الشذوذ الجنسي تمثل الشق الآخر "للجنسية الغريبة" العسوية وهما الموضوعان الأساس "للجنسانية" أو علم الجنس "sexology" وهو علم اختص بدراسة السلوك الشبقي للجنسين ودوره في تنميط الهويات الإيروتيكية الأساسية للوجود الإنساني، وقد طور منذ نشأته في ستينات القرن التاسع عشر نظاماً وصفيّاً لتصنيف الأنماط الجنسية للشخص الثنائي الجنس، الغيري الجنس، المثلي الجنس وأشكال الرغبة الجنسية مثل الفتشية والمازوخية والمادية.<sup>(٢)</sup>

وإذ استمر الجدل بين علماء الغرب منذ نشأة هذا العلم ولحد الآن، عن الممارسة الجنسية المثلية هل تعدّ سلوكاً سوياً يتفق مع الصحة الجسدية والعقلية؟، أم هي شكل من أشكال الشذوذ النفسي والجسدي المضاد للطبيعة الإنسانية<sup>(٣)</sup>، ويثبت كل مختص حجته في تأييد هذه الوجهة أو تلك.

ثقافة الجنوب "الإسلامية" تعدّ المثلية من السلوكيات المحرّمة على الإنسان فقد ذمّ "القرآن الكريم" فاعليها وتوعدهم بأقسى العقاب لأنهم يحرفون قانون السماء الذي أباح الاتصال ما بين الجنسين المختلفين ضماناً وحفاظاً على النوع، لذلك فإن مناقشة مسألة المثلية ضمن المجتمعات المعتدّة بثقافتها الدينية يختلف عن الطرح

<sup>(١)</sup> الحرب في حي الطرب/٣٧، ورد في الرواية "هل شخصاً والأمص هل شخص".

<sup>(٢)</sup> ينظر الجنسية، جوزيف بريستوت، عنتان حسن/١٢٩.

<sup>(٣)</sup> من أبرز المنظرين للجنسانية العالم الألماني "فيلن بلوخ" وهو يقوم تمييزاً واضحاً بين ما يدعوه الحب الأورثوسي وهم أشخاص يحبون أفراداً من جنسهم بأسلوب الإله أورثوس وأولئك الذي يمرّون بتجاذب إلى الجنس المغاير يطلق عليهم الديونومي تيمناً بالرية ديوية، الجنسية/٤٢.



الجنساني في المجتمعات غير الدينية، فالوعي الديني يمارس ضغطه على المؤلف والنص والمتلقي في تناول الظاهرة وتفسيرها.

وقبل التطرق لموضوعه "المثلية" من الممكن الإلمام بمجمل الأنوار الجنسية الذكورية المتناولة في الروايات وأثرها في تشكيل الهوية الجنسية المثلية.

عديدة هي الروايات التي تطرقت للسلوك الجنسي في مرحلة الطفولة، وقد تناولت ظاهرة تلصص الأطفال على المواقعة الجنسية بين الأبوين وأثر ذلك التلصص على تكوين صورة واضحة لدور الجنسين في الحياة، وموقع الأعضاء التناسلية في تشكيل ذلك الدور، من مشاهد التلصص تلك: "ضحك أبوه وأمره ذلك اليوم بالخروج للعب، ثم ليختفي مع والدته في الغرفة، لم يذهب إنما ظل مسمرًا في مكانه وقد أخرج قضيبه ليعاينه، ومن الغرفة سمع صوت أمه، وهي تصرخ"<sup>(١)</sup>.

المثال الآخر "رغبة مليئة بالانغماس لا بالحنر فالصوت لم يكن آدمياً بل هو خليط من تأوهات قصيرة ملتاعة مقطعة، كان يريد الإنفراد بمتعته، أن يتركها وحيدة على رصيف محطته الفارغ المهجور"<sup>(٢)</sup>. يتركز الاهتمام على العضو الذكري لكونه يمثل الأصل الطبيعي وعامل القوة وفاعل الجنس في التواصل، بالإضافة إلى غياب دور الثقافة الجنسية في البيت أو المؤسسات التعليمية في التوعية الجنسية للأطفال، وتعرض الزوجة للعنف اليومي من قبل الأب كل ذلك يجعل ذهن الطفل يستغرق كلياً في "الرمز القضيبى الأبوي"، في المثالين السابقين هل أثار التلصص في تثبيت الأنوار الجنسية للشخصيتين؟. في المثال الأول لم يصبح "عبد الحسن بدر" مثلياً عند النضج، فقد أصبح الرغبات الجنسية للصبي فيما يتعلق بأمه أكثر شدة ويدرك أبوه بوصفه عائقاً أمامها ومن هذا تنشأ عقدة أوديب، ثم يتخذ

(١) الحرب في حي الطريف/١٢٣.

(٢) موت الأب/٢١.

تماهيه مع أبيه لوناً عدائياً لكي يأخذ مكانه، ثم يجري استبدال لصورة الأم بالنساء الأخريات عند التعلق بالجنس الآخر وذلك في نمو الغريزة الجنسية السوية، أما في المثال الثاني فقد تم اختيار الأب موضوعاً للرغبة تُقر بصيغة التفريق بين التماهي بالأب واختيار الأب موضوعاً للرغبة، في الحالة الأولى يكون أب المرء ما يجب هو أن يكون، وفي الحالة الثانية يكون أب المرء ما يود أن يملك<sup>(١)</sup>.

إن انحراف الطاقة الجنسية من الغريزة الطبيعية إلى موضوع الأب بما يمثله من قوة وتسلط يؤدي بالطفل إلى السلوك المثلي عند النضج، وكلما كان الأب قاسياً والأم خاضعة ومستسلمة وطبعة وهي الحالة الشائعة في الجنوب يكون الذكور ذوو استعدادات مثلية واضحة.

يشكل "الاستمنا" موضوعاً آخر لاكتشاف طاقة الليبدو في مرحلة لاحقة، وهو تظهر فيزولوجي طبيعي إلا أنه يصبح مرضياً ويسبب الوهن العصبي عند الإفراط والاستغراق، "سلمان العيد" و "وداد أبو سمرة" اللذان ينتميان إلى أدنى السلم الاجتماعي الطبقي الجنوبي مستغرقان بنشوة التعويض، تلك الممارسة أوصلت الأول إلى العجز الجنسي "فاضت عصارة جسده، انبثق منه كشرق الشمس، حلم لذيذ ورعشة هدّت أعصابه، قلّصت عضلاته، غابت الصور عاد العالم دغلياً، تسوره الغرائب والأسئلة"<sup>(٢)</sup>، أما ووداد أوصلته ممارساته الشاذة إلى هاوية بدون قرار، فإضافة إلى إيمانه العادة السرية، فقد بلغ رعيته الأولى مع القطط، لذلك كان جسده مشرعاً على الإتهاك والإغتصاب والمثلية. فخشية ووداد الساكنة في دربونة العبيد والمنتهكة اجتماعياً بالفقر والتهميش والإقصاء والمنخورة جسدياً بفعل

(١) الجنسية/١٦٣، لابد من الإشارة إلى أن التلمص لا يعد الشكل الوحيد لاكتشاف طاقة الليبدو عند الطفل، فبعد من العاشرة تكون مقطعات الموضوع الجنسي مرضياً على الانتباه وهذا ما أشارت له رواية "خلف السنة".

(٢) يا كوكبي/١٩٦، في الصفحة ٢٤٦، يذكر السارد على لسان الممرضة "أمه عديم النفع، ولن ينكحي" تأكيداً على عجزه الجنسي.

الممارسات الشاذة ما كان لها أن ترفض إغراء الممارسة المثلية مع النخبوي  
الستيني "رمزي" الذي انتهكت طفولته هو الآخر من قبل عائلته الاستقرائية، فقد  
كان عمه المسؤول عنه يمارس معه الشذوذ بانتظام طوال فترة طفولته الأولى وحتى  
صباه، فتحددت هويته الجنسية في المثلية .

في الحرب وحين يفتقر الجنود لإفراغ طاقاتهم الجنسية بالطريقة السوية مع  
نساءهم يلجأ الكثير منهم للمثلية كسلوك تعويضي عن الحرمان والكبت والخوف  
على الجبهات، وتلك كانت حالة "سلام وجلال"<sup>(١)</sup>.

ذكرت بعض الروايات شيوع ظاهرة التحرش الجنسي بالأطفال والصبيان أثناء  
عملهم اليومي في "مروكية" أو في دور السينما، فقد وصف سليم مطر في سيرته  
وقوع الصبيان في براثن التحرش وربما الإغتصاب من قبل الجماعات اللواطية التي  
تنشط في صالات السينما وأماكن اللهو كالحدايق والمتنزعات. بعض المثليين  
يكتفون بصفة تعود لسلوكهم مثل "محمود الطباقي"<sup>(٢)</sup>.

ذكرت رواية "تل اللحم" إقبال العراقيين بعامة على الممارسات الجنسية الشاذة لم  
نتحدث لا أنا ولاهي، حتى من طرف النكتة، عن أمور لها علاقة بالجنس بالأخص  
ممارسته عن طريق المؤخرة، الموضوع المحبّب لدى سكان هذه البلاد"<sup>(٣)</sup>.

يقول "عدنان فلسفة" إن الشذوذ وانحراف الغريزة في المجتمع نتيجة طبيعية  
لتنميط العلاقة بين الجنسين وإحاطتها بأسوار المحرمات الدينية والاجتماعية التي  
تمنع الرجل والمرأة من بلوغ نشوة اللقاء، لذلك يكون الإنحراف بجميع أشكاله البغاء،  
العادة السرية، المثلية مسيلاً أوفر للذة من الممارسة السوية هنا حرام في حرام،

(١) الحرب في حي الطرب/٨.

(٢) يا كوكبي/١٠٥، وفي اعترافات رجل لا يستحي/٦٩.

(٣) تل اللحم/٢١٠، في صفحة ٨٧.

مصيبة بل كارثة حقيقية في تعطل غريزة ربانية وطبيعية تمتلكها حتى الكائنات ذات الخلية الواحدة، أما الغلمان فهم نعمة، لا يشك بمعاشرتهم.<sup>(١)</sup>

"سلام، جلال، عادل بيكاسو، محمود الطباقي، رمزي، وداد، عدنان فلسفة"، شخصيات ذكورية مثلية كل منهم له قصته والأسباب التي دعت له للسلوك الشاذ.

### ٣- المازوخية والتسلطية:

إن العنف الذي يمارس ضد الجسد الجنوبي يحزف مسار الطبيعة السوية نحو المثلية من ناحية ويجعل من الأجساد طيعة ومستسلمة تجاه الأقوى وانتهاكية وقاسية تجاه الأضعف من جهة أخرى. لذلك فإن الجسد الذكوري في تعامله مع الآخر موضوعاً للرغبة إما أن يكون مازوخياً وهو "انحراف جنسي يتلذذ فيه المرء بما ينزل به من الألم، والمازوخية قلب للسادية وهي توحد وتعين بالشريك السادي".<sup>(٢)</sup>

والتسلطية هي الوجه الآخر للمازوخية تمط من أنماط الشخصية يتسم بالامتثال المتطوّر والخضوع للسلطة، والجمود والتكبر تجاه أولئك الذين يعتبرونهم ذوي مرتبة أدنى.<sup>(٣)</sup>، إن السمة التسلطية للشخصية تعدّ سلوكاً جنسانياً ونفسياً في الوقت ذاته "الجسد المتسلط أهم خصائصه تشكله الرغبة بوصفها عزواً، ينتج عزو الجسد المتسلط خوفاً يوجه شطر الآخرين الذين تتم تصفياتهم بغية التغلب على الخوف".<sup>(٤)</sup>

<sup>(١)</sup> نيل النجمة/٧٨.

<sup>(٢)</sup> موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، د عبد المنعم الحنفي/٤٥٥.

<sup>(٣)</sup> موسوعة علم الاجتماع/٢٦٨.

<sup>(٤)</sup> الجسد والنظرية الاجتماعية/١٣٤.

المازوخية التي هي من سلوكيات الإنحراف الجنسي من الممكن الأخذ بجانبها النفسي الذي يعني شعور الذكور بأن أجسادهم عرضة للانتهاك والسيطرة من قبل الآخر مما يسبب لهم شعوراً بعدم الاستقرار والتوازن ويضعف الوازع الأخلاقي لمقاومة الإغواء، فأغلب الشخصيات الذكورية في الروايات صورت نواتها بأنها أسيرة لإغواء الأنثى، ويصورون أنفسهم بأنهم فريسة التحفيز الجنسي من قبلها لأنها الأكثر شبقاً، "وهاب" يقول بعدما استدرجتي لزيارتها في منزلها إنها تصطادني في زاوية أخرى<sup>(١)</sup>، الذكر يعتبر نفسه مستجيباً وليس راعياً في العلاقة الجسدية .

المعلم في "يوم حرق العنقاء" هو أيضاً جسده مذعن وخاضع لإغواء "حنان".  
"علي" و"عدنان" اللذان هربا من الجبهة نحو مضارب الفجر في حي الطرب أجسادهم السلبية هي الأخرى تلقت إيعازاً قهرياً بالمضاجعة من قبل الفجريات سرعان ما استجابا له وبانصياع واضح. راوي "تل اللحم" هو الآخر تأخذ علاقته بزوجته توجهاً تسلطياً من قبل الزوجة وإذعانياً من قبله "هجمت علي بشفتيها، وكأنها أرادت اقتراسي كلّي لحظة واحدة"<sup>(٢)</sup>.

أشارت بعض الروايات للدور المازوخي "الإيروتيكي" الذي يعني التلذذ بالألم والتعذيب في العلاقة الجسدية بوصفه مقموماً نفسياً مترسباً من تجارب الطفولة والخبرات الجنسية السيئة فيها "هي وأنا ننزع ملابسنا، نبقى في اللباس الداخلي فقط، تضربني بحزام خشن وأنا أضربها بحزام نايلون على الظهر".<sup>(٣)</sup>

(١) درب الزعفران/٩٠.

(٢) الرواية/١٧٦.

(٣) تل اللحم/١٢٩.

العلاقة بين "أسيد لوتي" مروض الديكة، مع وجهة المترجمة اتخذت شكلاً مازوخيّاً مع أنهما من طبقتين اجتماعيتين مختلفتين بسبب تعرضهما لتجارب جسمية غير سوية في الطفولة.

"التمسّلية" من الأدوار الاجتماعية الأبرز للرجل الجنوبي ناتجة عن دوامة العنف وغياب العدالة والجهل، والنزعة التمسّلية في الشخصية تضم أدواراً اجتماعية ونفسية مختلفة تقترن بالسلبية، وغياب السيطرة والتحكم في التعامل مع الظروف والأحداث مثل حبّ الإستحواذ والهيمنة، التسرع والغريزة، حدّة الطبع، التناؤم والرغبة في الإنتقام، عدم القدرة على التواصل، العجرفة والوصولية وتقخير الذات<sup>(١)</sup>، تبدو التمسّلية واضحة عند الجيل الأول "جيل الآباء" الذين يسيؤون معاملة زوجاتهم وأبنائهم ويخضعون للآخر "الأقوى" شخصاً أو سلطة أو منظومة اجتماعية، مثال ذلك الأب "مطر" يقول الراوي "كان يلومها وينّأها ويصرخ بها ويشتمها ويضربها حتى العويل والدم، ثم بعد ذلك يصالحها ويداعبها ويغسلها وفي الليل يجعلها تبكي من ألم ولذة"<sup>(٢)</sup> والسجان "عبد الهادي" و"أبو جبار"، والشيوخ "مزاحم الجليبي" و"عبود الإقطاعي".

برز الدور التمسّلي عند معتقّي الأحزاب ممثلاً بشخصية "عبد الإله" مدرس اللغة الإنكليزية، الذي قال لطلابه في المرحلة المتوسطة إنه "سيمنح كلّ واحد منا عشر درجات مجانية في مادة اللغة الإنكليزية مقابل إعدام جاسوس يهودي"<sup>(٣)</sup>.  
"قدوري" و"ليث يحيى" "أبو وفاء"، و"قوزي طاعون" و"مجاشع آل تخته" جميعها شخصيات تدّعي للأقوى وتمارس قهرها ضد الأضعف.

(١) ينظر شخصية الفرد العراقي، باقر ياسين/ ١٣٣، ٢٣٠، وقد وصف الباحث الشخصية العراقية بالتمسّلية وقد ضم تحتها عدة سلوكيات نفسية واجتماعية كالتي ذكرت .

(٢) اعترافات رجل لا يستحي/ ٦٢.

(٣) ملائكة الجنوب/ ٥٩.

أصحاب الرتب العالية في الجيش متسلطون على من هم أدنى منهم رتبة وخاضعون جداً أمام الأعلى من أمثال "كريم عبد العباس"، نائب الضابط "حميد جادر" و شخصية "الضابط" في الحرب في حي الطرب .

النوازع التسلطية موجهة أحياناً إلى داخل الذات الساردة، يبرز هذا الدور عند الراوي النخبوي، كأن يقول "نحن مجموعة من الأوساخ الساخنة، التي تجمعت في جوف بركان، وأنا من بقايا تلك الأوساخ"<sup>(١)</sup>.

### ب- الأنوثة:

يؤثر خطاب الروايات المدروسة إلى الدور النفسي والاجتماعي التي تضطلع به المرأة وإن كانت أدوار الذكور هي الأكثر تركيزاً وعمقاً. فهناك ثنائية في المقاربة الجنسانية لكلا الجنسين من الإشارة/الرمز في توصيف الأدوار الأنثوية بمقابل التأويل المعقّد للأدوار الذكورية، اجتهد بعض الروائيين في الإقتراب من عوالم الأنثى ووصفوها وصفاً دقيقاً إلا أن المسافة تبقى فارقة بين الرجل وقدرته على تمثّل الخصوصية الأنثوية الجنسانية وبين وصف الأنثى لذاتها.

### ١- الأمومة:

لقد حصرت نظرية التحليل النفسي المرأة بيولوجياً وثقافياً بدور الأمومة "إن مهمة المرأة هي أن تعيد إنتاج المجتمع، أما مهمة الرجل فهي أن ينتج تطویرات جديدة"<sup>(٢)</sup>، فالبيولوجيا كانت سبّاقة بتحديد الأدوار الأساسية لكلا الجنسين، وقد

---

(١) تلّ الحیم/١٥.

(٢) الجنسانية/١٠٨.

تَلَفَّ الفكر الذكوري ذلك وأشاعه وهَيَّئَت المرأة لتقبل كونها كياناً مهمته الأولى تأمين ديمومة البشرية وليس المحاجة العقلية.

مثلت الأمومة الدور الأول للمرأة في الروايات، ولا يشمل هذا الدور الأم فقط وإنما جميع النساء اللواتي تقاط بهن أنواراً استعدادية للأمومة أو مماثلة لها مثل الحماية والرعاية وتوفير الأمن والقوت، تندرج تحت هذا الدور كل من الزوجات، الجدات، الأخوات، بنات العم، الحبيبات اللواتي لا يمارسن أي دور فاعلي في متن الرواية خارج الوظائف المناطة بالأم.

في مبحث الصورة السابق ورتت صورة الأم مناقضة للأب هذا الاختلاف في الدورين بين الأمومة الممثلة للأمن والحماية وبين الأبوة الممثلة للعنف والقسوة والتسلط من الأسباب الرئيسة لعل وأمراض الشخصيات الجنوبية التي تجد نفسها مقنوفة في عالم منشطر بين عالمين، الضعف والرقّة والإنصياع البالغ للأم وبين القسوة البالغة عند الأب، ولا يعني اختلاف الأنوار بين الأمومة والأبوة التعارض في الوظيفة، فكلهما يساهمان في تشييد المجتمع الذكوري الذي يعتبر المرأة كائناً ثانياً أو بالأحرى ناقصاً، ذلك ما أكدّه خطاب الروايات مثل الآتي:

الأم الجنوبية هي من ترغب أن يكون مولودها ذكراً وليس أنثى، وأثناء حملها تستحث الجانب الرمزي والأسطوري في التفكير والممارسة لكي تلد ذكراً، وعندما تلد تلجأ إلى بعض الممارسات الغريبة لكي ترقّيه من المرض أو الموت، ومنها أكل شحمة الأذن قالت لها امرأة عابرة إنها إذا أرادت له الحياة عليها أن تأكل قطعة من أنفه، وأمام دهشة سلمان وابنته حليلة اجتزأت الأم قطعة من أذن الصغير وضعتها في لقمة خبز وأكلتها<sup>(١)</sup>.

(١) خلف السدة/٢٤، وفي ذيل النجمة/٤٥، ويضيف الراوي على ما سبق "سبعش إذا سمي باسم وسخ مهمل".



ذلك ما قامت به "مكيّة الحسن" و"أم الزيدي الصغير" أما "أم مطر"، فقد وهبت طفلها مكرومة لشيخ الصابئة ظناً منها أن الأخير أعاده للحياة بعد موته عندما قرأ عليه بعض "التعاويذ".

تعلم الأم الجنوبية من صغرها في الوقت الذي لم يكن هنالك مدارس لتعليم البنات على أنها كيان إنجابي لا غير، فيكون تفكيرها بدائياً متمركزاً على الحسية وليس على المنطقية فتبدو مستجيبة لممارسات غريبة، بعض هذه الممارسات مقترنة بالأسطورة والمعتقد الديني "عندما تتعسر الولادة لدى المرأة تتخي الإمام "احضر يا علي، فيأتيها الإمام يدخل بطنها ويرفس الجنين على ظهره، ويبقى أثر قدم الإمام على ظهر الطفل".<sup>(١)</sup> الذهنية البدائية للجنوبي هذا ما تطرقت إليه رواية "مستعمرة المياه" من خلال دور الجدة، حيث الجانب الأمومي في تشكيل العقل الجنوبي، هذا الجانب الضارب في الجذور الدينية الممتزجة بالأسطورة يكون أحياناً محرضاً على الثورة والمقاومة وركوب الأخطار ومثاله "مردان" وابنه "سامح" فقد واجها وبإيعاز وتحريض من قبل الأم أسطورة "حفيظ" بشجاعة وانتصرا على خوفهما الكامن.

الدور الأمومي في حياة الشخص قد يكون داعية للقنوط واليأس والخوف والإستسلام، كالنور الذي ليعته "بدرية" جدة "سلمان العبد" برقيها وتعاويذها وسحرها وقسوتها المفرطة، أرادت الأم/الجدة أن تحرره في النهاية من الشعوذة وتعطيه شارة البدء والخلص فطلبت منه أن يحرق جثمانها بعد وفاتها لينفض عن ذاته منيطرة الغيبيات والتفكير الحسي وعندما فعل ذلك اتهمه القضاء بقتلها وحكم عليه بالإعدام، فكان الموت بالمرصاد بداية ونهاية.

---

<sup>(١)</sup> اعترافات رجل لا يستحي/٩١، واستفقتة المرأة الجنوبية بالإمام علي حين يتهمها المخاض وريت أيضاً في روايتي "خلف السدة" وتيل النجمة.

من ممارسات الأم الجنوبية المتواترة والتي تثبت فيها دور الديمومة والاستمرار للمجتمع الذكوري هو حرصها على الإفتخار والتلليل وأحياناً التقليل لعضو الذكر وكأن هذا العضو من صنعها وهي تفتخر بهذا الإنجاز "عندما لامسته حرارة قبلتها - أفش عكود عنب"<sup>(١)</sup>.

"برية" و"ملاية" و"غريبة" وثلاثتهن سوداوات وقد اختزنن في وعيهن الإقصاء والتهميش ضد السود في الجنوب وهن يعكسن ذلك على أبنائهن، ومن ذلك طقوس التعذيب بالمسلسل التي تمارسها "غريبة" باستمرار: "ما الذي يجعلني حراً يا أم؟ أطفأت سيكارتها، ثم شبت متعلقة، تناولت سلسلتي حديد معلقين على الجدار،ناولت حلباً وأمسكت بالثانية"<sup>(٢)</sup>.

دور الأم في بعض الروايات جاء تكريماً لها لحنوها وحنانها وصبرها، من أهم الأنوار التكريمية للأم الجنوبية دور أم "هارون والي"، فقد كانت الأم هي المحرض للذاكرة لرواية قصة "عماريا" أو "ملائكة الجنوب"، احتفظت في خزنتها بمئة وثلاثة وستين مصوغة ذهبية من زمن "عماريا" الجميل وقد أعطتها لإبنها عند عودته من رحلة المنفى الطويلة، فكان بناء المحكي مشيداً على تخطيطات تشكيلية متناثرة من بقايا ذاكرة مغترب عددها بعدد مصوغات الأم الذهبية "اختفت نقوش الذهب هذه؟ كل شيء تغير بعد رحيل الملاك يمة"<sup>(٣)</sup>.

فاللور الفاعلي للأم لا يتمثل على مستوى المضمون فقط وإنما البناء أيضاً، فهي المحفز لرواية القصص، وهي المحرّضة للذاكرة للإشتغال على وجهة فنية محددة.

(١) الحرب في حي الطرب/١٢٣، ولبعض في ذيل النجمة/٤٥.

(٢) الصليب/٧٣.

(٣) ملائكة الجنوب/١٣.

من الأنوار النسوية الأخرى التي قاربت أدوار الأم الإجتماعية والنفسية الطباخة "ز" في "كراسة كانون"، و"رقاء" حبيبة الراوي في "سابع أيام الخلق"، "مريم" حبيبة الراوي في "يوم حرق العنقاء"، "أحلام" ابنة عم "حسين علي" في أقصى الجنوب، "كلثوم" ابنة عم "أيوب جبر" في "أيوب"، "حليمة" و"مديحة" أخوات "علي" في "خلف المدّة".

تحدثت رواية "الغلامه" عن مرض بيولوجي/جنساني يصيب الشخصية وهو مرض الشعور "بالازدواجية الجنسية"، كيف عاشت البطلة هذا النزوع في ذاتها لكي تكون نكراً وليس أنثى في ظلّ مجتمع يفرض قانونه الصارم في توزيع الأنوار والوظائف الجنسية، لقد توارعت نوازعها في التماهي بين الأب تارةً والأم في هويتها المزدوجة، لقد انتقدت وبشدة الأب وقد رأت فيه مثلاً لتبجح السلطة الذكورية وأدعائها القوة والغلبة والتفوق على الأنثى بالإضافة إلى شراسته الجنسية فقد تزوج عدّة مرّات من أجل أن ينجب نكراً.

أما دور الأم فقد كان نمطياً متمثلاً في الرعاية للأطفال ومثلها "عباسة" و"كرجية"، أما أم "صبيحة" فلم تتعاطف مع ميول ابنتها أن تكون ذكراً، بل على العكس كانت تصرّ أن تزيّنها بالحلي الذهبية وتحرص على تطويل شعرها، وقد لخصت صبيحة شعورها تجاه أبويها بالقول "فلا أبليت أبي بهزيمة الذكر وأنا وسط أولئك الذكور، ولا كان بومسي مقابلة أمي إلا بالغفران والرأفة لأنها تكفّلت بموارد أنوثتي لوحدها وحذفت عني التلذذ بكل هذا الذي يرتعد في أوصالي"<sup>(١)</sup>، نتيجة التربية هزم الذكر داخل ذات البطلة، واحتفظت بدور الأنثى، لكن بقيت دائرة "الإغترام" تلاحقها وتحاصرها في نوازعها السحاقية، وفي الدور الحزبي الذي لعبته واكتشفت فيه عالم الرجال الشاذ والمنحرف، فقد كانت تجاربها بمثابة الأنموذج

(١) الرواية/١٠٣.

الواضح لمحرقّة الجسد الأنثوي الجنوبي إن حاولت المرأة أن تشبّ عن الطوق وتتمرّد على الدور الأمومي النمطي.

## ٢- البغي:

الأمومة والبقاء دوران نمطيّان كانا مذ خلقت المرأة وهما يختزلان كيائها في جسدّها .

يشير المتخصصون أنّ المرأة على استعداد وتحت ظروف معينة أن تتقبّل دور البغي وذلك لأنّ مكاناً شهوتها الجنسية غير محدّدة ولا تتصل بموضوع المواقعة الجنسية بشكل مباشر ويعكس الرجل تماماً "إن البغي التي تعرض جسدّها على عشرات الرجال مقابل أجر خاص لا تشعر بأي عاطفة أو لذة معهم، ولكنها تحتفظ لنفسها بعشيق تغدق عليه حبّها وعطفها"<sup>(١)</sup>.

وفي المجتمعات التي تكبت وتسجن فيها المرأة فإن ممارسة البغاء يكون ردّة فعل تعويضية للمرأة تستطيع من خلاله أن تستلذّ الرجل الذي يقمعها هذا من ناحية ويوفّر لها فرصة للتمرّد على القوانين والأعراف الإجتماعية القائمة لها من ناحية أخرى.

لم تتعامل الروايات مع البغي على مستوى واحد بل على مستويات متعددة ومنها:

قدّمت روايات "الداخل" أنموذجين للمرأة الجنوبية، المرأة الملاك وهي المرأة المتقبّلة لدور الأمومة سواء أكانت أمّاً أو زوجة أو حبيبة، وفي الطرف المقابل هنالك المرأة الشيطان الباغية التي تبيع جسدّها أو تجعله مباحاً للتجارب مع الرجال، وهنالك البغي المجازية وهي المرأة القويّة أو المتسلطة أو المتحررة،

(١) النظرية الجنسية/فرويد، ت: أحمد طلعت/ ١٢٠.

الدكتور "شجاع العاني" هو أول من طرح هذا الرأي فيما يخص نظرة السارد العراقي للمرأة وطبيعة الأذوار التي يمنحها إياها<sup>(١)</sup>.

في "درب الزعفران" هنالك "تقاب" البغي التي تصطاد الرجال بسنارة جسدها وتتأمر عليهم لصالح أصحاب النفوذ والسلطة ومن ثم تتركهم لحافة الجنون أو اليأس والموت، وتقابلها "ممر" حبيبة الراوي مثال الطهر والبراءة والرقّة!

ومثلها دوري "نجلاء" ابنة الطبقة الأرستقراطية المتعجرفة والتي تنظر لعشيقها الجنوبي بدويّة فكانت رمزاً لطبقتها المتمسكة، ونظيرتها "كلثوم" ابنة عمّ الراوي التي ظلت تحبّ ابن عمها بإخلاص وتنتظر أن يتزوجها إلى أن فاتها قطار الزواج وأصبحت عانساً. دورا "حنان" البغي و"مريم" المرأة الملاك المقدسة "العنقاء".

في وعي السارد الجنوبي دائماً هنالك دور مقبول للمرأة وآخر مرفوض وإن كان الزمن بتطوره والبيئة واشتراطاتها يفرضان تغيير الأذوار<sup>١٢</sup>.

لكنّ "وهاب" من جهة أخرى يتماهى مع دور الأنثى "البغي" في اللاوعي فهي تمثل توقه للتمردّ ولكسر دائرة المحرمات التي تخنق غريزته في حالات الوعي يزيح تلك الصورة يرفضها ويقمعها ويهشّمها لأنها تهدّد سلطته الذكورية وتقدم صورة مخالفة للأم التي يقدسها ولذلك فهو يفضل إعادة إنتاج الأم في الخطاب على شكل زوجة أو ابنة عمّ أو حبيبة طاهرة.

نماذج أخرى للبغي في روايات الداخل التسعينية مثل "سارة الحفافة" عشيقّة الأب والابن في ذات الوقت، "هاجر" ابنة خال "أمجد" وهي الشابة الجامعية التي تستدرج ويسبب فقرها من إحدى زميلاتها في الجامعة للإيقاع بها في برائث الدعارة، و"مريم" الصحفية التي يبدو عليها الالتزام والخجل لكنها تعيش علاقاتها الجنسية السرية الخاصة بعيداً عن سلطة الرقابة الاجتماعية.

(١) ينظر المرأة في القصة العراقية، شجاع مسلم المعاني/٥٦.

في خطابها الميتاسردى ناقشت رواية "موت الأب" العجز الواضح من قبل الروائيين في طرح أنوار المرأة بشكل يلامس عوالم الأنثى بموضوعية، فالصديق الذي يلقبه الراوي "صاحبي" يخاطب الراوي: "ما قرأته في روايتك غير الكاملة، المرأة فيها كائن يعاني من نقص الحياة"<sup>(١)</sup>.

هذه الجملة "المرأة فيها كائن يعاني من نقص الحياة"، هي بمثابة جملة تفسيرية بليغة في توصيف عدم استطاعة السارد الرجل أن يتمثل شخصية المرأة بالعمق والدراسة التي تجعل منها كائناً فاعلاً يمارس وظائف أخرى غير الأدوار النمطية للمرأة. وهي "جملة ثقافية" فالمرأة في المجتمعات التقليدية وبفعل عوامل التربية والتقاليد والأعراف تبقى كائناً يعاني نقصاً في الحياة.

بالمقابل فإن روايات المنفى التمسعينية وفي بحثها عن الطروحات الجديدة والمغايرة، اشتغلت بعمق على قضايا قهر المرأة وربطته بدائرة القهر السياسي التي تحكم الطوق على الإنسان الجنوبي إذا تعاضد معها القهر الاجتماعي والديني. وإن كانت الأدوار التي ظهرت فيها المرأة لا تختلف عن روايات الداخل، فهي قد ظلت محصورة بين الأمومة والبغي على الأغلب إلا أن التجديد كان في النظر إلى البغي بعين العطف والغفران بعد البحث عن الأسباب التي تدفع الأنثى لهذا السلوك، مثال على ذلك شخصية "غصون العرجاء" وهي المعادل الأنثوي "لسلمان العبد" فكليهما من طبقة اجتماعية مهمشة وفقيرة بالإضافة إلى أن "سلمان" منبوذ بسبب سواد بشرته، و"غصون" منبوذة لعوقها، فأصيب هو بلوثة "الإسمعاء"، وأصبحت هي بلوثة "البغي" وقد استنفذت الممارسة روحها وكيانها، وكانت نهايتها القتل على أيد أشقائها في الجريمة المتواترة في مجتمعات الجنوب المسماة "غسل العار".

---

(١) موت الأب/٢٠٢.

"فطيم بي دي" و"معالي" مثلتا أنموذجاً لمعالجة داء مستنشر اسمه "الدعارة"، "فطيم بي دي" الخمسينية دفعها "القهر الإجتماعي" لممارسة المهنة، فقد خافت القتل من أهلها لأنها حملت سفاحاً وعندما هربت من مدينتها الجنوبية النائية "سوق الشيوخ" إلى بغداد لجأت إلى أحد البيوت السيئة وكانت بإدارة "كوكا" التي أجبرتها على العمل وعلمتها التمرّس بإدارة البغاء.

أما "معالي" فقد نشأت في عصر آخر، عصر انتهاك الجسد الجنوبي وتصفيته في الثمانينات وما بعدها، وليس لهذا الجسد الخيار في أن يرفض أو يتمرد، كان زمانهم، زمان كل أولئك الذين حبلوه<sup>(١)</sup>، شخصيات نسوية أخرى طرحت من خلال معاناتها قضايا "مسكوت عنها" في المجتمع، "سرّاب" الطالبة الجامعية كانت معاناتها متمثلة بفقدان غشاء البكارة قبل الزواج، وقد جاءت هذه القضية في اللبّ من موضوعة "تلّ اللحم" والتي طرحت من زوايا سياسية واجتماعية ونفسية مختلفة، "سمية" الجنوبية التي سكنت بغداد وتريد الإلتحاق بالطبقة المخملية الحاكمة لم تجد حرجاً في الزواج من عقيد في الجيش من قضاء "الشرقاط" يحتقر الجنوبيين ويسخر من كلامهم وسلوكهم<sup>(٢)</sup>، فهذه المرأة باغية هي الأخرى لكن من ناحية أخرى نفسية وأخلاقية.

وفي حقب الإنتهاك الجسدي والفكري دور الرجل يماثل المرأة في الخضوع، يقول الراوي عن نفسه "فلو كان عندي غشاء بكارة لقلت أن علاقتنا تطورت على أساس هذا التضامن"<sup>(٣)</sup>.

---

<sup>(١)</sup> الرواية/٧٨.

<sup>(٢)</sup> في الرواية شخصيات نسوية ليست جنوبية لكن دورها مهم في توجيه خطاب المرأة في الرواية من أمثال الدكتور "مثال" الألويسي، والدكتورة ماري لوكاسترو، و"سهاد مهتدي الصباح" وهو تعريف لاسم الشاعرة الكويتية سعد الصباح، والمذيعة "أمل حسين".

<sup>(٣)</sup> الرواية/٧٨.

هنالك مسألة مهمة مرّت عليها رواية "تل اللحم" مروراً سريعاً لكن أخرى طرحتها وبقوة "الغلام" المسألة هي أن العديد من النساء الجامعيات ينتهجن سلوك "البغي" تحت وطأة ظروف محددة؟.

"صبيحة" من المثقفات اللواتي شاركن بالعمل الحزبي في الستينات والسبعينات قد وجدت نفسها بعد خروجها من المعتقل مكتسبة تلقائياً لصفة البغي، بسبب ممارسات السلطة وتعرّضها للإغتصاب داخل السجن، والسبب الأهم يرجع إلى الثقافة الذكورية التي لم تتضج رؤيتها لإمرأة جديدة مختلفة عن المرأة في بداية القرن العشرين، تندرج المثقفة "الطامحة" ضمن لائحة البغي في النظرة الذكورية، فالشكل الجديد للمرأة في السبعينات وما بعدها، إطلالتها، أزيائها، زينتها، تبرزها، اختلاطها بدائرة العمل، طموحها في الترقية، تفوقها العلمي، كلّ تلك العوامل تثير استغراق المجتمع الذكوري ويحاول أن يقدم دفاعاته الصلدة ضدها بأن يدفعها للسلوك السيء رغبةً كانت أو مكروهة .

طرح "مطر الله" عدّة نماذج للمرأة البغي مثل "وردة، غيفة، سعدة" فالرواية منجذبة في جُلّ أحداثها إلى شخصية "مهران" الجذلية والتي تعيش عقداً نفسية كثيرة فقد أغوى العديد من النساء وتركهنّ لحافة الإهمال وحتى القتل .

الدور الأهم كان "أم مهران" الشخصية والتي أثّر سلوكها على أطفالها بالإستناد إلى الموروث الشعبي والديني اللذين يعتقدان البغي وابنها لعنة لا تحيط فقط بصاحبها وإنما تعمّ على من يحيطون به من أشخاص، وربما لعنة تحيط المكان والتاريخ إذا تبنّى ابن البغي منصب الحاكم .



في روايات ما بعد التغيير هنالك محاولات لتقديم المرأة بمنظور آخر مختلف ويأدوار بعيدة عن الأدوار النمطية السابقة، إذ حاول بعض الروائيين الشباب إيجاد وعي جديد بدور المرأة وضرورة تقديمها بشكل مغاير فيه من التجديد في الطرح بقدر ما فيه من الإنصاف لذات الأنثى.

الرسامة "نورست" تصحّح أخطاء الثقافة الذكورية، فقد كانت الأنثى الواتقة من ذاتها وإبداعها والمتحضرة والصادقة ضمن حشد من الشخصيات الذكورية المفتقرة للمصادقية والكفاءة والإرادة، وقد أشار الراوي وهو يطرح العلاقة بين الأم "ملاية" البسيطة وغير المتعلمة ونورست "المتقفة" واللّتين جمعتهما صداقة حميمة في فضاء دربونة العبيد، إن المرأة هي مرجع الحكمي، وهي رحم الحياة، وهي الحضن الدافئ للإنسانية، فقد اختصّت بجميع الأدوار الجميلة، أما الذكور على العكس تماماً فقد اختصّوا بجميع أدوار القوة والهيمنة والعنف والتسلط، فتحت من حجرها صندوق السوالف الكبير، في إحدى الليالي عمدت المجنوتتان إلى إخصاء قطّ أسود سمين إذ كان يرشّ بوله على منطقة الرواية<sup>(١)</sup>، معادلة الذكورة بالقطط السود والأنوثة بالحكايا والسلام والمحبة مثلت صورة شعرية إيجابية للمرأة في الرواية.

دور "زينب" الطالبة المتقفة والشجاعة والتي أحبّت الراوي الشاب بإخلاص لكنّ ظروف الحرب حالت بينهما. أو أن الجنوبي لم يستطع بعد تقبل الزواج من امرأة كاملة النضج والثقافة، فقد ظلّ الراوي يؤجّل الزواج إلى أن وقعت الحرب.

دور حسناء الأهوار "وردة" مثال النقاء والجمال والشجاعة وتحمل الصعاب، صبيّة تمثل عنفوان وجمال الأهوار برغم الفقر والتهميش والظلم.

(١) مكسة الجنة/٦٦.

زوجة أحد الرواة أرادت أن تتبادل الدور مع زوجها بعد التغيير عام ٢٠٠٣ في أن يجلس هو في البيت لرعاية شؤون الأطفال والتنظيف والطبخ وتخرج هي للعمل وجلب المال، نكرها الراوي سرداً فقط ولم يعطها الفرصة للظهور بوصفها شخصية مكتملة السمات لكن مجرد الإشارة إلى إمكانية قلب الأدوار بين المرأة والرجل في المجتمع بناءً على بعض المستجدات الحديثة وتغيير نمط الثقافة تستحق الانتباه.

قدم "زهران" النساء الغجريات بصورة مخالفة عن الصورة التي قُتِمنَ بها في روايات أخرى، "قروح، خيرية وسعاد" نظر إليهن الراوي بتقدير واحترام ولم يظهرهن بمشاهد رقص أو إغواء ، وقد تعاطف مع ما يتعرضن له من اضطهاد وتعتف "كانت خيرية لطيف تردد قبل قتلها عبر التصريح والتلميح هذه الجمل وهي تغني بسرية لغة التندوها المحملة بالكبت والحرمان والألغاز والرموز والتوقع".<sup>(١)</sup>

دور "ملائكة" فيه مغايرة لأنه يحكي عن معاناة فتاة يهودية ظلمت واضطهدت واضطرت لللبس النقاب للخلاص من مطاردة السلطة بعد تهجير الأقليات من الجنوب.

### ثانياً: الأحوار الطبقيّة

يختص مفهوم الطبقة بالعلاقة الجدلية التي تجمع المجموعات البشرية بالإنتاج الإقتصادي، فهي تعني ربط الذات بالوظيفة الإجتماعية/ الإقتصادية الضرورية. يعدّ مفهوم الطبقة من المصطلحات الإشكالية في الدراسات الإجتماعية بالأخص في المجتمعات غير الرأسمالية، فمجمال التصورات عن الطبقة ترجع إلى أفكار وتصنيفات "كارل ماركس" وقد خصّ بها المجتمع الأوربي "الرأسمالي"، وقد حاول التعميم على بقية المجتمعات في أن جعل من الطبقة أساس التقسيم الإجتماعي

(١) حقول الفخين/٢٨.

حيث "البنية السفلية تتألف دوماً من وسائل الإنتاج وعلاقات الإنتاج أي تتألف من الملكية والتنظيم التقني للعمل"<sup>(١)</sup>، وقد حدّد الطبقة بوجود سمات مشتركة بين ملايين الأفراد بالإضافة إلى عنصر الوعي بين الجماعات التي تدرك وحدتها بمعارضتها لطبقات أخرى، فبدون الوعي ينتقض مفهوم الطبقة<sup>(٢)</sup>.

إن التقسيم الماركسي قائم على ثلاث طبقات رئيسية وهي: الطبقة الأولى: ملاك قوة العمل وملاك رأس المال، ويطلق عليهم "البرجوازية". الطبقة الثانية: الملاك العقاريين.

الطبقة الثالثة: العمال المأجورون ويطلق عليهم "البروليتاريا".

لا يوجد تصنيف طبقي في المجتمعات الأخرى مناسب لوضعها الإقتصادي فهي "تعيد إنتاج ملامح عديدة خاصة بالمركز الإمبريالي بل وقد تتنظر هذه المجتمعات إلى نفسها تنتمي لهذا المركز، فإنها غالباً ما تسير بخطوط تقسيم داخلي قائم على اختلافات عرقية أو دينية"<sup>(٣)</sup>، يفهم من ذلك أن مجتمعات الجنوب تمارس عبوراً لمفهوم الطبقة الإقتصادية إلى الحالة العرقية لعدم وجود دراسات تستوعب البحث الدقيق لعلاقة الإنسان برأس المال ووسائل الإنتاج.

ألغى "بورديو" وعي الطبقة حسب المفهوم الماركسي ويفضل عليه إدراك مكانتها الخاصة في الفضاء الإجتماعي والمقصود بهذا المفهوم "الفضاء الإجتماعي هو الحقيقة الأولى والأخيرة بما أنه يفرض التمثلات التي يستطيع الفاعلون الإجتماعيون امتلاكها"<sup>(٤)</sup>.

(١) صراع الطبقات/ريمن ارون، ت: عبد الحميد الكتّاب/٤٢.

(٢) نفسه/٢٩.

(٣) دراسات ما بعد الكولونيالية/المفاهيم الرئيسية، بيل اشكروفت ومجموعة من المؤلفين، ت: أحمد الروبي /٩٨.

(٤) نفسه/٩٧.

لقد انتقد علماء الاجتماع التقسيم الماركسي بسبب مروره من الوجود بالنظرية الطبقة "القرب والتجانس" إلى الوجود بالممارسة "الجماعة المعبأة" فالطبقة في نظره ليست واقع الشيء ما دامت غير معروفة وليس لها دور ثوري مسبق<sup>(١)</sup>. ومع أن وجهة نظر "بورديو" قد حزرت مفهوم الطبقة من الإشتراطات المسبقة وجعلته أكثر انفتاحاً على الفضاء الاجتماعي إلا أن التقسيم الثلاثي للمجتمعات إلى طبقات "دنيا، متوسطة، عليا" ما زال مقبولاً في معايينة المجتمعات الخاضعة للمركز الرأسمالي، لذلك عند دراسة "الطبقات الاجتماعية" لمجتمع الجنوب من الممكن الأخذ بالتقسيم السابق مع الأخذ بنظر العناية المسألة الإثنية المهمة، ومن ثم الفضاء الجغرافي.

في العراق هنالك تقسيم ذكره الملك "قيصل الأول" في مذكراته، وقد قسم الطبقات إلى "العُبان المتجددون بما فيهم رجال الحكومة، المتعصبون، السنة، الشيعة، الأكراد، العشائر، الشيوخ، السواد الأعظم الجاهل"<sup>(٢)</sup>. التقسيم الوارد وهو الأقدم للمجتمع العراقي يعدّ اجتماعياً "إثنياً" لم يذكر في تصنيفه العامل الإقتصادي باستثناء ذكر الشيوخ بكونهم طبقة متنفذة اجتماعياً واقتصادياً، وذكر السواد الأعظم الجاهل، وهذا يدلّ على صعوبة التطرّق لمفهوم الطبقة في المجتمع لكن ذلك لا يعني الإستغناء عنه لصالح التقسيم العرقي/الديني في الدراسة.

طرح خطاب الروايات الجنوبية المفهومين "الطبقي/الإثني" متلازمين لأن التقسيم الطبقي في مجتمع الجنوب ظلّ منسجماً مع اشتراطات التقسيم الإثني وليس قوة العمل، وفي الوقت الذي لا يمكن فيه الفصل بين علاقة التقسيم الطبقي ونظيره

(١) نفسه/١٠١.

(٢) تاريخ العراق السياسي، عبد الرزاق الصني/١٠١.

الإنثي من غير الممكن فصل الطبقة عن الفضاء المكاني الذي يحتوي وسائل إنتاجها ويبلور عاداتها وتقاليدها ويحدد علاقتها بالآخر.

#### أ- الطبقات الدنيا "المهمشون":

مصطلح هامش "marginality" يدلّ على بنية ثنائية لأنواع من الخطابات مثل الإمبريالية والنظام الأبوي والمركزية الإنثية، ويشير إلى أشكال متنوعة من الاستبعاد والقهر لجماعات عرقية ودينية، وقد تعمل بنى القوة في المجتمع التي يتم وصفها بما يتعلق بالمركز والهامش على تقييد إمكانية وصول الذات للسلطة.<sup>(١)</sup>

في الجنوب هنالك جماعات هامشية وربما منبوذة ضمن عدة مستويات عرقية أو دينية، المكان الذي يحتويها هامشياً، ومستوى الدخل الاقتصادي والذي يعدّ هو الأدنى اقتصادياً، هذه الجماعات متدرجة من الدنيا إلى العليا.

#### ١- العجر:

"العجر" أقلية عرقية عادة ما تتمتعين الرقص والغناء، والإسم الشعبي المتداول في الجنوب عنهم هو "الكاولية" نسبة إلى أحد ملوكهم ويدعى "كاول"، وإذا أطلقت الكلمة على أحد الجنوبيين فمعناها السبّ والإهانة والنعت بأبشع المنكرات، لذلك تعدّ أوطأ طبقة في المجتمع العراقي، وهم جماعة معزولة من الصعب اختراق منظومتهم الأسرية والثقافية.

رواية "حقول الخاتون" جاء مبناها الحكائي أشبه ببحث ميداني تعريفى بحياة العجر وثقافتهم، لغتهم، عاداتهم فقد تحلّثت عن أصولهم وهي متباينة، أما العراقيون منهم فقد ذكرت الرواية: "قدمنا موجات متتالية للعراق، الأولى أيام الملك

(١) ينظر دراسات ما بعد الكولونيالية/ ٢٢٠-٢٢١.

الساساني بهرام جور منتصف القرن الخامس الميلادي والأخيرة في القرن الثامن عشر عبر إيرلن".<sup>(١)</sup>

حاولت الرواية إنصاف هذه الجماعة أو العرق، ونفت عنهم شائعات كثيرة يعرفون بها عند العامة، أهمها ممارستهم للبغياء والدعارة "كثير من النساء يهرين إلى مدن الغجر من أسرهن بسبب الخوف من القتل ويمارسن الدعارة تحت اسم الكاولية".<sup>(٢)</sup>

تحدثت الرواية عن التهميش والإقصاء الذي لحق بهذه الفئة العرقية طوال عقود، وإذا كان التهميش في فترة من الفترات محصوراً بهذا العرق فإن شعباً وأمة بأكملها أصبحت على حافة الإلغاء والتهميش في السبعينات وما بعدها حيث تقع أحداث الرواية!. فالجنوبي اليساري الهارب لم يعد مختلفاً عن جماعة الكاولية، لذلك غير اسمه إلى "زهران الكاولي" واكتسب شرف الإنضمام إلى هذه الفئة المضطهدة في قافلة الهروب الجماعي للإثنيات، فذلك أفضل له من الرضوخ للسلطة الفاشية.

تشكّل أفراد القافلة التي تجوب البلاد طويلاً وعرضاً ولا تعرف للاستقرار سبيلاً من يساري هارب "زهران"، وكردى مطارّد أطلق عليه الراوي اسم "حسين مردان"، فرقة غجر كاملة، مؤرخ العائلة أطلق عليه الراوي "بلزك"، عازف ربابة "زرياب"، ضارب الطبل "قالح حوم" وزوجته "خيرية"، الراقصة "فوزية" وابنتها "فرح" أطلق عليها الراوي اسم "بياترس".

هؤلاء هاربون من الثقافة والجغرافيا مصابون بلعنة الهوية المنبوذة "كاولية" وشيوعي وغجر ومعدان فارين من العرق والسلالة والدم والأسطورة والجنسية"،<sup>(٣)</sup> وقد اجتازوا في رحلة هربهم أحياء الغجر من الجنوب "حي الطرب في الزبير"،

(١) الرواية/٢٦.

(٢) الرواية/١٤.

(٣) الرواية/١٢٠.

"الشراكة الغربية في السماوة، العثمانية الأميرية في الناصرية، الفوار في الديوانية، إلى أحياء العجر الأخرى المنتشرة من الجنوب إلى شمال البلاد<sup>(١)</sup>.

انتسب "عبد الحسن بدر" للكاولية في "حي الطرب" تزوج منهم، ويعمل عازفاً للعود في ليال الحرب الموحشة التي جفّ فيها الأكنس وأصبحت محاطة بالخوف والذسائس والترقب "رضية ونعيمة" غجريات "حي الطرب" اللواتي يمارسن البغاء بحكم العرق والعادة أو الإكراه كالذي حدث لسليمة عندما حاولت الهرب للزواج من حبيبها "عند شجرة النبق الكبيرة قبضوا علينا، طردوا سلمان وشدوني إلى السدرة، بقيت هناك يومين بدون أكل وماء، مع جلد هم لي يوماً<sup>(٢)</sup>". فالجماعات المغلقة تمارس عنفها على بعضها ولا تعتف وتتبد من قبل الآخر فقط.

أحياء العجر تجمعات نائية مليئة بالأسرار والتناقضات تمنح سماتها للذات التي تحاصرها الجهات فتلجأ إلى آخر آمن، وفي اللجوء تغيير لثوابت الهوية واستبدالها بأخرى مشوشة وبذلك يعيد المكان الهامشي صياغة الأنوار والذوات ويضعها بمواجهة تقلبات لا حصر لها.

## ٢- البدو:

تغطي الصحراء مساحات شاسعة من جنوب غربي العراق، وتعدّ بادية "السماوة" من أهمها يعيش البدو الرحّل في تلك المناطق وهم يمتلّون الإمتداد لقبائل شبه الجزيرة العربية والعراق الأصيلة، البدو يعتزّون بعاداتهم وتقاليدهم ونمط حياتهم المختلف تماماً عن المدينة والأرياف لذلك فهم يحيطون أنفسهم بعزلة إجتماعية واقتصادية وثقافية لانتيج للسلطة السياسية أو الجماعات الأخرى التدخل في شؤونهم الاقتصادية والإجتماعية أو اختراق منظومتهم الإجتماعية المنغلقة.

(١) الرواية/٢٧.

(٢) العرب في حي الطرب/٩٨.

هذه العزلة انعكست على الأدب فلم يتناول هذه الشريحة من المجتمع إلا القليل من الكتاب.

وقد ظلّ ذكر البدو مقتصرًا على الإشارة بأنهم شكّلوا أصل المدينة العراقية فالقبائل العربية أخذت تستوطن المناطق الخصبة وانتقلت من الرعي إلى الزراعة.<sup>(١)</sup>

مثلت شخصيًا "مطلق" و"جسار البدوي" هذا الدور الإنتقالي للبدوي من حياة البداوة والرعي إلى الزراعة والإستقرار، الشخصيتان حملتا العادات والتقاليد البدوية ومن ضمنها العنف والعصبية والقسوة إلى المدينة الجنوبية، فشكّلت هذه السلوكيات والممارسات ملامح الشخصيتين اللتين اكتسبها من الجغرافيا .

رواية "ملوك الرمال" لامست حياة البدو، طباعهم وسلوكياتهم، دورهم في حرب الخليج الثانية، تحالفهم مع النظام البائد ومعاداتهم له في الوقت ذاته، كلّ ذلك من خلال وجهة نظر الراوي وهو جندي عراقي نفّذ مع مجموعة من المقاتلين غارة أطلق عليها "غارة الصحراء" على قبيلة "بني جندلة" المتمردة، وقد شنت الغارة بمساندة بني جابر المواليين للسلطة.

يظهر البدو في الرواية بوصفهم مجموعة مكانية غامضة لا يمكن فهم ما يبيغونه بسهولة إن كانوا ضد السلطة المركزية أو معها؟، وهم فئة تحترم قوانين الآخر شريطة أن لا يتعرّض الأخير لهم بالسوء "الكلّ هنا له قوانينه ونظامه وهم لا يتجاوزون هذه القوانين ولا الأنظمة أبداً ما دامت لا تتجاوزهم، أنا الضيف الذي يراعى حتى لو كان كان عدواً<sup>(٢)</sup>. قيم النخوة والكرم ونجدة الغريب ولو كان عدواً سلوكيات راسخة لدى البدوي، بالمقابل فإنّ الإغارة والعنف والمسلب وسيلتهم للدفاع

١- "عدد سكان العراق في مطلع القرن العشرين بلغ ما يقارب المليون وربع المليون نسمة موزعين كما يلي ١٧٪ من الشطر البدوية، ٥٩٪ من سكان الريف و ٢٤٪ من سكان المدن "من كتاب شيخ وعشائر المنتق ١٥٠٠.  
(٢) الرواية/٩٤.



عن أنفسهم ومصالحهم؛ شخصية الدليل "منور" الذي رافق الجنود للإيقاع ببني جيلة أنموذج للشخصية الصحراوية بكل تقلباتها وعنفوانها، فلم يعرف حقيقة مشاعره ومآقام به من فعل تجاه هذا الطرف أو ذاك، ولماذا غير بالجنود في النهاية ؟ كانت عيناه برموثهما الثقيلة ترسل نظرات واثقة، هادئة ومتعالية مخفية إلى حد ما بمكر وذكاء حادين".<sup>(١)</sup>

شخصية شيخ عشيرة بني جيلة كان دوره الحفاظ على حياة أبناء قبيلته من أي عدوان يتهدها سواء كان هذا العدو خارجياً اقتحم الحدود أم داخلياً ممثلاً بالحكومة المركزية.

### ٣- الزنوج:

أقلية عرقية، يتركزون في "البصرة" وقد يرجع تاريخ وجودهم فيها إلى ثورة الزنج التي حدثت هناك في حقبة الحكم العباسي وكان قائدها يدعى "علي بن محمد"، يلقب بالموفق، ولحد الآن منطقة الموقية شاهدة على ذلك التاريخ.<sup>(٢)</sup>

ومثلما طرحت شخصيات العجر بوصفها الأنموذج للشخصية الجنوبية المضطهدة والمهمشة على شاكلتها جاءت أدوار الزنوج خاصة في النصف الأول من القرن العشرين وذلك قبل تدفق عائدات النفط في النصف الثاني منه والتي سمحت للبعض منهم مواصلة تعليمه والحصول على وظيفة، فهناك شرائح منهم قد غادرت واقع التهميش وبخلت ضمن الطبقة الوسطى المتعلمة.

قدمت الشخصية الزنجية كاملة الأهلية "الفعلية والهوية" على النقيض من شخصية العجري التي بدت محكومة بتصورات المؤلف أو الراوي عنها، وقد كان هنالك تواشج بين دوري "سلمان العبد" و"وداد" في كونهما كانا ضحية للتهميش

(١) الرواية/١٥.

(٢) في رواية يا كوكبي/١٤٠، وفي "مذكرات سجان"/٤٨.

الاجتماعي بالنبذ بسبب سواد بشرتهما ولقب العبد الذي يحملته، وبسبب المكان  
الوضيع الذي يسكنان فيه، فتولدت لديهما عقد جسدية خطيرة أدت بأحدهما إلى  
الشذوذ بالإضافة إلى الإساءة والعدوان، مع ملاحظة أن الزمن مختلف فالأول  
عاش في أربعينات القرن العشرين، والثاني في التسعينات منه، هذا التواضع بين  
الدورين يدل على أن قانون التفرقة العرقية والإثنية فاعل باستمرار في المجتمع  
الجنوبي.

شخصيتاً "أبوسمرة" صاحب الصوت الشجي "وحياوي" الصياد سيقاً إلى أتون  
حرب الثمانينات ليقتل هناك، ومن مخزية الأقدار أن حياوي كان قد قتل في اليوم  
الأخير للحرب قبل إذاعة وقف إطلاق النار بقليل.

دورا "فرحان العبد" و "حلب بن غريبة" متواشجين فكليهما يتمردان على الذلّ  
والفقر مع فارق أن "فرحان العبد" يندفع نحو قيادة الإضراب بشجاعة وقد نسج  
الناس عنه وعن بطولاته الأساطير "زعم البعض من الرجال بأنه تحدث مع من  
شاهده في هذه القرية أو تلك من قرى شط العرب وهو سوف يظهر مرة أخرى لا  
محالة"<sup>(١)</sup>. بينما يجد "حلب" نفسه ثائراً بالصدفة وبإيعاز من شيخ العشيرة ليكتشف  
بعد ثورته كذب وقسوة الإنسان الأبيض وزيف ادعاءات الإقطاع والحكومة  
المتحالفة معه.

الزنجيات الفقيرات متمرسات بفن الهروب من الواقع فهن غارقات في عوالم  
الخرافة والشعوذة مثل "بدرية" وطقوس التعذيب الغريبة التي تجيدها "غريبة"، الحيلة  
والهجل عند "ملاية"، هي أدوار تجاوز الواقع باللجوء إلى عوالم السحر  
والماورائيات.

٤- عرب الأهوار "المعدان":

<sup>(١)</sup> رباح شرقية رباح غريبة/٢٠١٦.

لعل من أهم التجمّعات السكانية في الجنوب، وهم سكان "الأهوار" تلك المساحات الواسعة من الأراضي المغمورة بالمياه دائماً والمحاطة بنباتات القصب والبردي، بيوتهم عائمة على الماء تصنع من القصب والبردي ويشتهرون بتربية الجاموس.<sup>(١)</sup>

وتمتدّ الأهوار على مسافة ستة آلاف ميل مربع تحيط بمحافظات "العمارة، الناصرية، البصرة" وعلى نطاق أضيق في الديوانية والكويت.<sup>(٢)</sup>

وقد شكّل مغدان الأهوار مع الفلاحين من العمارة أوائل المهاجرين الذين تركوا مناطق سكناهم في الأهوار والأرياف بسبب شظف العيش إلى العاصمة بغداد<sup>(٣)</sup>، وقد حملوا معهم عاداتهم وتقاليدهم وأسلوب عيشهم وكوّنوا مع أعداد أخرى من الفلاحين والمهّمشين النازحين من مختلف محافظات الجنوب إلى العاصمة، المجتمع الذي عرف بمدينة "الثورة" عند تأسيسها ومن ثم مدينة "صدام" في عهد النظام البائد ومدينة "الصدر" حالياً.

في هذا المجتمع ربما هنالك مواجهة مع مصطلح "المكان المستعار"، فقد أمّس هؤلاء المهاجرون مجتمعاً جنوبياً كاملاً يتّكى على خاصرة العاصمة.

ولأنّ الأهوار تمثّل فجر الحضارة وليبيتها الساحرة وطبيعتها الغنية لذلك فإنها تعيش في الذاكرة الجنوبية وكأنها الرحم أو الموطن الأصل الذي يحنّ له الإنسان،

---

(١) المعدان أو سكان الأهوار/ ولقد تمكّر، تباقر النجيلي، يقول المؤلف "بعضهم يطلقون على أنفسهم فلاحين من حيث أنهم يقومون بزراعة الشلب في أطراف الأهوار، بينما يطلق آخرون على أنفسهم المعدان حينما يقطنون على مسافة

أميال داخل الأهوار" ١٨/

(٢) ينظر سلاماً أيتها الأهوار/ ٢٣.

(٣) تفيد الدراسات أن سبب هجرة الفلاحين من لواء العمارة هو أن علاقته كانت قد ضعفت بالأرض التي كانوا يزرعونها لأنها لم تكن ملكاً لهم ولا للشيوخ وإنما للحكومة بعد أن كانت تابعة للحكم العثماني، وذلك خلافاً للأراضي في الأتوية الأخرى، ينظر تاريخ العراق السياسي، عبد الرزاق الحسني/ ٨٦.

والخطاب الروائي جزء من تلك الذاكرة الجمعية وقد وثق لهذه المنطقة بالشكل الذي يتلاءم مع مكانتها في الوعي والوجدان.

عندما بدأ النظام البائد بعمليات تجفيف الأهوار في تسعينات القرن الماضي وتركها أرضاً قاحلة في محاولة منه للقضاء على حضارة الجنوب بيئة وإنساناً، ظهرت مجاميع قصصية وروايات عديدة تتحدث عن الأهوار أو تشير إليها وذلك يعدّ مقاومة أدبية بالكلمة من الروائيين ضد ممارسات النظام التعسفية.

من الروايات التي ذكرت الأهوار بوصفها جزءاً من المخزون الثقافي الراسخ في الذاكرة "أيوب"، "تلّ الرؤوس" "سنة أيام لاختراع قرية"، ففي الأخيرة يصف الراوي قرية الأحلام المندرسة بقوله "حقولنا تمتد من أطراف الهور حتى البر، ونخلاتنا مثمرة، وشجرة السدر مباركة، عليها تبيت العصافير والطيور الأخرى، وفي قريتنا ٣١٩٢ أعور و ٣١١٤ أعمى هم كل السكان، وفي القرية مؤذن أعمى وساحرتان وكاتب أحجية"<sup>(١)</sup>.

تعني شخصيتا "السيد" و"رجل الدين" الكثير لسكان الأهوار، فهي تقوم بدور الراعي والمعلم والمرشد لطريق الصواب، سكان الأهوار يطلبون من "السيد" أن يشفي المريض، ويستتزل المطر بدعواته، ويهب للمرأة العاقر الولد!. يشير علماء الأنثاسة إلى أنّ إنسان المجتمعات البدائية هو "إنسان ديني" مفهومه للزمن دائري وليس تتابعياً، يغوص في الأساطير المؤسسة<sup>(٢)</sup>، يرفع "السيد" من مصافّ الإنسانية إلى درجة القدسية، وهذا ما حصل في هور "العكر" في قصة "غراب" الممسخ الذي حمل حملاً كاذباً وهو على وشك أن يلد؟، وطلب سكّان الأهوار من السيد "عنبر"

(١) سنة ليام لاختراع قرية/٢٥.

(٢) ينظر معجم العلوم الانسانية/٨٣.

أن يقدم تفسيراً لذلك أولاً، وثانياً أن يخلصهم من تلك الورطة؟. وقد بقيت القصة من غير تفسير ولم يستطع السيد فعل شيء!.

على النقيض من رؤية "مولد غراب" لشخصية السيد قدمت "مستعمرة المياه نسل" "المسادة المكابيص" على أنهم نسل رفيع ينتمي بالفعل لسلالة النبوة، فهم يؤمنون بأسطورة "حفيظ" على وجه اليقين وقد واجهوها جيلاً بعد جيل إلى أن وضع تراث الأجداد بيد "مردان" السيد البطل ويعدده ابنه "سامح" وتحققت المواجهة وانتصرت السلالة الطاهرة.

الجنتان الحكيمتان المولدة زهرة "في مولد غراب"، وأم مردان، دورهما امتداد لشخصيتي السيد في القوة والشكيمة وحصافة الرأي.<sup>(١)</sup>

شخصية رجل الدين "رمضان" هو الآخر أسبغ عليه البسطاء قداسة طارئة، فالشباب الفقير الجاهل أصبح شيخاً بالإدعاء واستغل "عمامته" لإيقاع الناس في الكراهية والضعينة والإقتتال "لم يكن رمضان مقتنعاً بأن يصبح رجل دين ولكن أهالي القرية وأثناء مأتم أمه طلبوا منه أن يفسر لهم بعض الآيات القرآنية، وكان سكان القرية يستمعون بخشوع ويدأوا يطلقون عليه لقب ملا"<sup>(٢)</sup>، جهل المعدان صنع من رمضان رجلاً ثرياً متسلطاً باسم الدين والمذهب.

بمقابل رمضان يظهر رجل الدين العالم والزاهد "عبد المهدي النجفي" المعروف بالتواضع والورع والبساطة والذي يمثل الدور الإيجابي لرجل الدين.

شخصية شيخ العشيرة مثل "شيخ خيون" و"عبود الإقطاعي" و"شيخ حسن" و"مزاحم الجلي" لها مكانة كبيرة في مجتمع الأهوار، لكن خلافاً لسيواجه التقسيم

<sup>(١)</sup> ذلك جزء من استعادة الشخصيات الراسخة في الموروث الشعبي فصب الأكمة كما هو معروف يرجع للسيدة فاطمة الزهراء.

<sup>(٢)</sup> حجاب العروس/٢٧.

الطبقي إن أدرجت شخصية "شيخ العشيرة" مع الطبقات المهمشة، فهو بالتأكيد ضمن الطبقات العليا في المجتمع لكنّ لهذا الإدراج ضمن هذا القضاء ضرورتين. الأولى: تخصّ روايتي الأهوار والأرياف اللتين أكدّتا على أهمية دوري رجل الدين وشيخ العشيرة في تناولهما للشخصيات.

الثانية: هي أنّ دور "الشيخ" قدّم من خلال وعي الراوي المؤيّد للمهّشين والمنتقّد بشدّة لهذا الدور الإستغلالي وللمنظومة العشائرية التي تحكم سيطرتها على مجتمع الجنوب، فهذه الشخصية لم تسمح لها الفرصة في الظهور والتعبير عن نفسها وهواجسها بتجرّد أمام المتلقّي وظلّت حبيسة إيديولوجيا المؤلف والراوي، وذلك مما يؤخّذ على الرواية الجنوبية في كونها ترى بعين واحدة أحياناً.

دور "شيخ العشيرة" مستمد من مكانة المضيف في المجتمع الجنوبي، فهذا المكان طالما شهد جدالات سياسية محتدمة، وفصّ نزاعات كبيرة بين العشائر، والقيام بمصالحات بين الأشخاص، والدليل على ذلك هو دور "شيخ العشائر" في أحداث ثورة العشرين .

تحدّثت عدّة روايات عن "المكان المستعار" عن بداية هجرة عرب الأهوار إلى بغداد وحياتهم في العاصمة، تميّزت "خلف السدّة" بتعدّد شخصياتها وبنائها، السيد "جار الله"، "سلمان اليونس"، "مكية الحسن"، "سوادي حميد"، "فليحة"، "عبد الحسين"، "فاطمة"، "صائق النجار"، شخصيات جنوبية جاءت إلى العاصمة تحمل آمالها وطموحاتها، عاداتها وطقوسها، آلامها وخطاياها، بساطتها وطبيعتها، كلّ هؤلاء يجمعهم صوت الصبي "علي" الذي استطاع أن يكون شاهداً حيادياً وأميناً على زمن العبور من الأهوار إلى أطراف العاصمة وليصف ما جرى على هؤلاء من محن وويلات في الوطن الجديد "فقر، مرض، جهل، انهيار السدّ بين فترة وأخرى، الناموس والدواب، الهجير والبرد" المكان الأول "المهد" الذي وضعوا رحالهم

فيه عنوان يجمع شخصيات الرواية بل والجنوبيين بصورة عامة خلف سدة متداعية زماناً ومكاناً لاثبت أن تغرقهم بفيضاناتها المتكررة.

"مطر الله" هي الأخرى تناولت شخصيات أبناء السدة القديمة من خلال ذاكرة "الآخر" التاجر الذي استغل فقر وعوز المعدان ليلتزمهم وينتهك أعراضهم! شخصيات من أمثال "مرتضى" الصبي المشاكس الذي أخذته نومة الحروب شاباً وعندما رجع من "الأمر" صار شيخاً طاعناً في السن، "بشير" الشاب الذي يدرس في كلية الطب ومنتسب للحزب الشيوعي والذي يحكي مكان المحلة عن بطولاته ومغامراته مع رجال الأمن وعدم قدرتهم على الإمساك به.

"سعيدة" المتزوجة الشهوانية عشيقة الأخوين، هؤلاء جميعهم يقول عنهم الراوي "جاؤوا وسكنوا الأكواخ والصرائف التي لم تحمهم من برد ولا حرّ، وتعرّضوا لظلمين في آن واحد، الأول من الطبيعة التي لم ترحم أجسامهم الهزيلة، فكان النهر فيفيض ويغرقهم، والظلم الثاني من الحكومات المتعاقبة التي رفعت الشعارات باسمهم فصنّفوها، وإذا بهم يقذفون بعد سنوات خارج قناعاتهم، ويتعرّضون لأبشع تنكيل" (١).

#### ٥- الفلاحون:

شريحة واسعة من أبناء الجنوب من سكان الأرياف الذين يعملون في الزراعة، وهم عادة لا يملكون الأراضي وإنما يعملون أجراً فيها من قبل الإقطاع أو الدولة، تلك الوضع الذي كان سائداً حتى عام ١٩٥٨ عندما ألغت الجمهورية الوليدة الإقطاع.

يعدّ الفلاحون قوة العمل الأقوى في المجتمع فهم ليسوا جماعة "عرقية" كالفئات السابقة بل يعرفون بعملهم.

(١) الرواية/٩٧.

العمل من الإشكاليات المتأصلة في الجنوب وأهم أسباب تخلفه، إن شرائح واسعة من المجتمع على استعداد أن تبقى خارج التنظيم الاقتصادي المهم في تشكيل مفهوم "الطبقة" فالفئات السابقة التي ذكرت والأعداد الغفيرة من أبناء الريف الذين يهاجرون إلى المدينة أو إلى العاصمة يزاولون في المدن أعمالاً حقيرة تساهم في تكريس تهميشهم الاقتصادي ومن ثم السياسي بالضرورة<sup>(١)</sup>.

واكبت الرواية العراقية مسألة الريف ومعاناة الفلاحين والظلم الذي يقع عليهم من قبل الإقطاع أو السلطة أو النزاعات على الأرض بين العشائر منذ بداياتها.<sup>(٢)</sup> تناولت الروايات المدروسة جيلين من أبناء الريف أو الفلاحين، جيل الآباء المقموع والمضطهد وغير المتعلم وهو جيل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وحتى الإحتلال الإنكليزي ١٩١٤، وهو لا يختلف في سماته أو أنواره عن ما ذكر عن "المعدان"، الشخصية الفلاحية المهمة التي يمكن تناولها هي "مطلق"، والذي كان بحدوثاً يرعى الغنم وقد اكتشف بحاسته السامسة أنّ مرحلة البداوة لا تؤسس لحياة مستقرة ولا لسلطة قوية تجمع الأبناء ضد الخصوم، يتحول "مطلق" من راعي إلى مزارع ويبدأ مرحلة تأسيس سلطة المشيخة التي قوامها العمل والمال والنفوذ وقد طرح عن كاهله نهائياً ضغط "السيد نور" وفروضة، فأخذ يبني القلعة شمال "تل الأربعين" ليمهد إلى مرحلة الانتقال للمدينة الجديدة؟،

---

<sup>(١)</sup> أدت سياسات الحكومات المتعاقبة منذ قيام الدولة العراقية ١٩٢١ وحتى نهاية القرن إلى سيادة الفقر بسبب ضعف الإنفاق الحكومي في الأرياف الجنوبية وكذلك المدن، ينظر، بنية العراق الحديثة تأثيرها الفكري والسياسي، فصل الموقفات الأساسية أمام تحديث المجتمع العراقي/٨٧.

<sup>(٢)</sup> ينظر الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله/٢٢، يقول للكاتب "إن محمود السيد الذي بدأ برواية في سبيل الزواج سنة ١٩٢١ يمثل البداية الرواقية والريفية أيضاً.



إن دور "مطلق" مرتبط بأهمية الزراعة لحياة الاستقرار، وأهمية السلطة الزمنية لتحقيق التقدم، وأهمية القوة لتثبيت السلطة. ويمثل الأصل البدوي للدماء التي ظلت تجري في عروق الجنوب الإنسان والمكان.

أما جيل الأبناء الذي تعلّم وتنفّذ وكان في طليعة الأحزاب السياسية التي رفعت شعارات التغيير ومناهضة الاستبداد، فقد جاء في كتاب موسوعة الأحزاب العراقية ما نصّه "في الوقت الذي استحوذ فيه الحزب الشيوعي على الشارع العراقي ونفذ إلى أعماق الريف، نجح البعث باختراق أجهزة الدولة وكسب كبار الموظفين ممن اعتبرهم الشيوعيون رجعيين"<sup>(١)</sup>.

الجيل الثاني لأبناء الريف هو من مثّلت أدواره الاجتماعية والنفسية حاجماً للرواية الجنوبية لأنه جيل بدأ بأحلام كبيرة وانتهى إلى القتل أو الخواء أو المنافي!<sup>١٩</sup>.

هؤلاء جميعهم تمرّنوا على حياة الآباء والكثير منهم غادر الريف مختاراً أو مكرهاً إلى المدينة، فكان النواة للنخبة الثقافية فيها وطبقها المتوسطة الصاعدة.

٦- ريفيو المدينة:

من البديهيات القول أنّ الرواية ولدت في أحضان المدينة وتشابكت عوالمها الملتبسة بالشكل الذي لا يمكن فيه دراسة نظرية الرواية من دون الرجوع للمدينة سماتاً وأدواراً<sup>(٢)</sup>.

ولابد من العودة إلى جذور المدينة الجنوبية، والأسئلة المطروحة في الشأن كثيرة: هل وجدت أو توجد بالفعل مدينة جنوبية؟ وإن وجدت ما الذي استمدته منها الرواية؟ وكيف تعامل الخطاب الروائي معها؟ وما الطبقات الاجتماعية التي عاشت

<sup>(١)</sup> موسوعة الأحزاب العراقية، حسن لطيف الزبيدي، ٨٠.

<sup>(٢)</sup> ينظر نظرية الرواية/مجموعة من المؤلفين، ت.محسن جاسم الموسوي، ١٠٣ وما بعدها.

في المدن، وكيف تتشكل وعيها تزامناً مع ظهور المدينة؟. وأيهما ساهم في تشكيل الآخر ابتداءً، المدينة أم الإنسان؟<sup>(١)</sup>.

هناك ثلاث روافد غدّت المدينة الجنوبية وامتزجت معها، الرافد الاجتماعي "العشائري" للشخصية الجنوبية الممتد في أصوله إلى القبائل البدوية التي تعيش في الصحراء الممتدة بين الجزيرة العربية والعراق، والرافد "الريفي" الذي شكّل أغلبية سكان المناطق الجنوبية وقد ألجأته ظروف الريف القاسية وطموحه للتغيير إلى مغادرة الريف والحياة في الحاضرة والعمل في مهن أخرى غير الزراعة، والرافد المدني "المياشي والإقتصادي"، والذي تمثّل في التغيرات السياسية التي فرضت قيام المدينة الحديثة للحدّ من نفوذ زعماء القبائل، ولتحقيق العدل والأمن للإنسان، وتنظيم علاقته مع الدولة والسلطة التي تحكمه.<sup>(٢)</sup>

"ملائكة الجنوب" واكبت فترة ازدهار المدينة الجنوبية حينما كانت الطوائف والأقليات تتعايش بمحبة ووثام "كان محل السيد عيسى الساعاتي مكاناً يلتقي عنده بشكل دوري الأصدقاء الثلاثة، هو والدكتور كباي، ومدرس الفيزياء كاكّة عبد الله الكردي"<sup>(٣)</sup> وبرزت معالم العمران "المقبرة الإنكليزية، محلة التوراة" والترف "حانة ماتيلدا منتصف شارع الوطني"، "السيارة الشوفليه"، والتصنيع والتجارة "شركة لنج للملاحة البحرية، مصنع دبس العروس"<sup>(٤)</sup>.

كلّ ذلك كان قبل الموجة العسكرية التي أفرغت المدينة نهائياً من هويتها العمرانية<sup>(٥)</sup>.

---

<sup>(١)</sup> تأسست أغلب المدن الجنوبية الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر في حقبة الحكم العثماني، على سبيل المثال لا الحصر تأسست الناصرية ١٨٦٩م، والعمارة ١٨٦١م، والديوانية ١٨٥٨م، ينظر موسوعة المدن العراقية سليم مطر واخرون، ٢٣٢.

<sup>(٢)</sup> ملائكة الجنوب/١٤٧.

<sup>(٣)</sup> الرواية/٢٥.

<sup>(٤)</sup> روت فضولا واسعة من الانقلابات العسكرية ميّنة بإقتلاب بكر صدقي "١٩٣٦/٣١٦.

هجرة المدينة الجنوبية وعدم قدرتها على تعريف نفسها بوضوح بسبب الدماء البدوية والريفية التي تجري في عروقها، موضوع طرحته رواية "سابع أيام الخلق"، تاريخ نشوء مدينة الأسلاف وتطورها من مجرد قلعة فجّرت الصراع بين "السيد نور" و"مطلق" إلى المدينة الحالية التي لا تكفّ عن الإتساع والنمو"<sup>(١)</sup>، وتسجل الرواية أن المدن الجنوبية قد ازدهرت عقب الحرب العالمية الثانية واكتشاف النفط جنوبي المدينة ووسط الأهوار، وما تبع ذلك من شيوع لمظاهر التخصّص والترّف فأخذت الأحياء الحديثة بالظهور"<sup>(٢)</sup>.

مخطوطة "السيد نور" التي احتوت في رقعتها أسرار المدينة الجنوبية ومظاهر صراعات أطرافها المتناحرة، وإلى أين وصلت في ثمانينات القرن العشرين؟، يعارضها راوي "ذيل النجمة" بمخطوطة جدّه "الزبيدي الكبير" قاصداً السخرية من تاريخ المدينة المزعوم، رافضاً فكرة إسباغ ملامح القوة أو الهيبة والقداسة عليها، "المخطوطة تحتوي على الكثير من تواريخ الأيام الفاتنة فارغة في خاناتها المخصّصة لـون تدوين.. ليست لها أهمية فكرية أو أدبية في ظاهرها عندما تصفحتها حقول في بداية كلّ صفحة تكتب كلمة "خطّة" وبعدها مساحة فارغة"<sup>(٣)</sup>. فالمدينة لم تكن إلا مخطوطة "فارغة" لم يدوّن فيها شيء مهم، والصراع الذي نشأ بينها وبين الريف في بداية تأسيسها سرعان ما حسم لصالح الريف وآلت المدينة إلى الزوال.

ريفيو المدينة هم الشريحة الأوسع من سكانها، فمن ريف المدينة جاء الآباء القساة الشرسون، الأمهات الحنونات الذليلات، فقراء المدينة "حيّاوي، ملاية، وداد

(١) الرواية/٣١.

(٢) الرواية/٧٩.

(٣) ذيل النجمة/١٣، الإحالة واضحة إلى مخطوطة "سابع أيام الخلق" من خلال الإشارة إلى أنها دونت بالريشة والخامس بقلم القويما، والسلماس بالحبر/٨، ذات الإشارة عن أنواع الأقلام في الكتابة وريبت في "ذيل النجمة".

"شرطتها وجلادوها" عبد الهادي مزهر، أحمد جبار، نعمان عبد الرحمن" جنودها  
"سلام، جلال"، شطّارها ولصوصها ومحتالوها "تعيم الجويسم، شرطي، حوني"،  
بغاياها وجواسيسها "افطيم بي دي، أسيد لوتي"، مجانيئها ومعتوهوها "سالم نو،  
حالوب"، فقيراتها الشبقات "بدري، سعدية، سعاد" راقصاتها "حسنة الكاولية، وردة"،  
موظفوها البسطاء حزيبوها الطامحون "شاهين نزال، قدوري".

## ب- الطبقات المتوسطة:

مفهوم "الطبقة المتوسطة" قال به علماء الاجتماع الأمريكيان وهو يوازي التقسيم  
الماركسي المعروف "البرجوازية الصغيرة"، والمجموعة الاجتماعية التي يستوعبها  
كبيرة وفضاضة مثل "برجوازية الأعمال، المهن الحرة، مستخدمون ذوو مستوى،  
موظفون، عمال ذوو اختصاص عال"<sup>(١)</sup>. إنّ ما يجمع هذه الشريحة الواسعة أنها  
منفتحة على النشاط الاجتماعي بحكم الأعمال التي تزاولها والوفرة المادية التي  
لديها بعكس الطبقات الدنيا المنعزلة التي غالباً ما تكون منطوية على ثقافتها  
وبيئتها بسبب طبيعة عملها أو محتدّها العرقي أو الديني.

## ١- المثقفون "الأنثيلجنسيا":

ينتمي المثقفون عملياً إلى جميع الطبقات الاجتماعية فهم لم ينحدروا من فئة  
اجتماعية أو عرقية محدّدة، إلا أنه ومنذ نهاية القرن التاسع عشر بدأ مجموع الأفراد

<sup>(١)</sup> صراع الطبقات/٥٨، أشار المؤلف الى العالم الأمريكي "لويد روزنر" (قراره بتقسيم المجتمع الأمريكي الى ثلاث طبقات.

الذين يعنون بالقيم المركزية في المجتمع بتنظيم صفوفهم على شكل تكتلات وجماعات ومن ثم أحزاب حول العالم للمناداة بأهمية الأفكار في تغيير الواقع<sup>(١)</sup>.

ظهرت طبقة المثقفين في العراق بعد الإصلاحات الاجتماعية والإقتصادية التي قام بها الوالي العثماني "محت باشا" ١٨٦٩-١٨٧٢<sup>(٢)</sup> فقد عمل على تطوير التعليم وصدرت في عهده جريدة الزوراء، وقد كانت الإنطلاقة الأوسع والأهم بعد انقلاب حزب الإتحاد والترقي في تركيا ١٩٠٨ بإلغائهم السلطنة العثمانية وإعلانهم الدستور المدني.

في الجنوب كان "طالب النقيب" الممثل النشط لعائلة النقيب الرفاعية بالبصرة أسرع إدراكاً للمتغيرات الجديدة، فقد انضم إلى فرع جمعية الإتحاد والترقي الذي افتتح أواخر ١٩٠٨<sup>(٣)</sup>، لقد كان لهذه الشخصية التأثير الأوسع في تنشيط الليبرالية الإقتصادية، وتأسيس التنظيمات الحزبية بشكلها الحديث.

"الأنتيلجنسيا" الكلمة المرادفة للمثقفين وهي طبقة اجتماعية عرفت في روسيا تتألف من "مثقفين ومدراء وكبار الموظفين والملاكات التقنية والإدارية في المجتمع السوفياتي"<sup>(٤)</sup>.

---

(١) إن المثقفين بوصفهم طبقة اجتماعية قد انبثق خلال التناقضات التي مزت الأسس السياسية للقرن التاسع عشر في فرنسا من خلال الأدباء الذين قادوا احتجاجات "كرفوس" سنة ١٨٩٤، ينظر: المثقفون والسياسية/عاطف أحمد فؤاد/٢٧، وسوسيولوجيا المثقفين، جبرار ليكلرك، ت: جورج كثررة/١٢.

(٢) ينظر بنية العراق الحديث، تأثيرها الفكري والسياسي/٣٥.

(٣) بنية العراق الحديثة، ١٥٨، تحدث المؤلف عن النخبة البصرية وتفقها "في رأي أحمد باشا الصانع أحد المساندين لطالب النقيب، الذي صرح لمن يدل في العلم ١٩٢٠ بأنه يكره بغداد ويشجب حماقة أهلها وجهلهم ويطري حكمه أهالي البصرة وتعظمهم/ ١٦١ .

(٤) صراع الطبقات/٩٦.

وقد استخدم المصطلح في أوروبا الشرقية منذ منتصف القرن التاسع عشر، ويشير إلى هؤلاء المفكرين الذين يعنون أساساً بنقد السلطة ويلعبون أدواراً رئيسية في الحركات الثورية<sup>(١)</sup>.

من أقدم الشخصيات التي طرحتها الروايات ضمن التدرّج التاريخي لأدوار المثقف الجنوبي شخصية "شبيب طاهر الغياث" مهندس رواية مخطوطة "الراوق" يسرد الراوي سيرته بقوله "لم يتخرّج من جامعة ما، فتحصيله الدراسي لم يتخطّ تلك الدروس التي أخذها خلال خمسة أعوام فقط على يدّ ممدوح أفندي أول معلم شامي في تاريخ المدينة"<sup>(٢)</sup>.

الجيل الأول من المثقفين لم يتعلّم في المدارس وإنما استقى العلم من شيوخ الدين ومن النخب الثقافية الوافدة، شارك الغياث في أحداث ثورة ١٩٢٠، التي حققت الاستقلال للبلاد وسجن على أثرها، لكن يبدو أن الأحداث بعد ذلك لم تكن في صالحه فقد ظلّ يعاني الفقر والإهمال والإزدراء من قبل المجتمع مما حدا به للإستسلام والإنزواء ومن ثم الخضوع لسلطة "بدر فرهود الطارش"، تحت ضغط الحاجة والعوز، فالغياث قد لعب دوراً سياسياً مهماً قبل الإستقلال لكن هذا الدور سرعان ما انحصر بعد ذلك وبقي يتقهقر قدماً!

شخصية "محمد الأستاذ" تمثّل صورة قائمة لمثقف بداية القرن، فالأستاذ غارق في الأوهام والأمراض الجسدية والنفسية، خائف، متطير، عدواني، سليلت اللسان "أنا، ماذا استفتت.. ومن أجل من، ولماذا؟"<sup>(٣)</sup>، مثل الأفيديان "محمد الأستاذ"، وشبيب طاهر الغياث "للاويين مرحلة من عدم الإكتمال والنضج لوعي الشخصيتين بذاتهما الثقافية وعدم تفهم العامة لفاعلية دور المثقف ووظيفته المتمثلة

(١) ينظر المثقفون والسياسة، عاتق أحمد فؤاد، ٢٧.

(٢) مبيع ليام الخلق/١٨.

(٣) يا كوكبي/١٨.

في الدعوة لقيم الحرية والعدالة الإجتماعية والإهتمام بالآداب والفنون، تلك الأكار التي بشرت بها المدينة الناشئة ولم يستوعبها أناسها البسطاء.

أما مثقف الأربعينات فقد كان دوره رئيساً في الرواية وفي التاريخ المعاصر، فقد انخرط بحماسة شديدة في توجيهين حزينين مختلفين هما الحزب الشيوعي العراقي، وحزب البعث ومعه التيار القومي والذين كان لهما بالغ الأثر في تشكيل النظام السياسي لما بعد فترة الإطاحة بالحكم الملكي ١٩٥٨. "أيوب جبر"، "عذاب صبر" أنموذجان للمثقف الذي تبنى أفكار الحزب الشيوعي، كلاهما من أصول ريفية، الأول أتاحت له الفرصة في التعليم الجامعي "فأنا أول فتى من القرية والقرى المجاورة يحصل على شهادة جامعية، ومن المبهج رؤية ما ينطبع على الوجوه من حمد وإعجاب"<sup>(١)</sup> أما الثاني فإنه لم يكمل تعليمه بسبب اضطراره للعمل في الفلاحة لمساعدة عائلته الفقيرة، وقد كانت علاقتهما بالحزب وبالمجتمع مختلفة تماماً، الأول "أيوب جبر" انتمى للحزب تحت ضغط الجو العام والمنشآت الطلابية في الجامعة وهو شخصية متذبذبة لا يجد نفسه يعبأ بتلك المقولات ويفضل الطموح الشخصي، فقد كان في عقله وعواطفه أقرب للبرجوازية منه للكاحين، أما الثاني ولكونه فقيراً جداً وغير متعلم فقد تبنى أفكار الحزب بصديق عاطفي وحماسة كبيرة مشوبة بدوافع حقد وكراهية للطبقة المستغلة، وقد افترقا في منتصف الطريق بالرغم من كونهما صديقين حميمين قبل انتمائهما للحزب!، وقد كانت نهايتهما فاجعة.

"علي الحمداني" الذي يعرف بابن العلوية، "عواد أبو المحاكم" شيوعيان شيعيان تمزداً على جنورهما الدينية، و لم يتردداً في التضحية بنفسيهما من أجل ما يؤمنان به.

(١) أيوب/٥٦.

"محمد أحمد" مثقف من الحقبة الخمسينية وكاتب روائي لم ينتم لحزب سياسي، وقد طرح إشكالية مهمة تخصّ الدور الوظيفي للمثقف، هل على المثقف أن يكون إيديولوجياً منظماً يسعى لتغيير النظام السياسي على شاكلة شريكه في السكن "حسين طعمة"؟ أم يكون جزءاً من طبقة النخبة التي تضع مسافة بينها وبين السلطة الحاكمة وتهتم فقط بإنتاج الخطابات الثقافية والدفاع عن القيم والأفكار العليا؟ خلاصة ما توصلت إليه شخصية الروائي بعد كتابته عن يوميات الإضراب، أن نشاط الكتابة نشاط غير حيادي وموجه إيديولوجياً "سوف ألوذ بكتبي وأوراقي وأحاول أن أراقب ما يجري حولي وأعرف أن ما سأكتبه سيكون صكاً إدانة ضدي"<sup>(١)</sup>.

لقد كانت الغلبة للمثقف الحزبي المؤلج الذي تحالف مع حركة "الضباط الأحرار" لإسقاط الحكومة الملكية، وقد حقّق المثقف بذلك كيانه السياسي والاجتماعي بوصفه "طبقة منظمة" حققت مكتسبات سياسية.

"يوسف بن هلال" أنموذج آخر للمثقف الخمسيني المعذب التعس الذي لم تلملم شتاته الإيديولوجيات المتناحرة ولم يستوعب ثورته المجتمع الخارج توأ من جلباب البداوة، ولم تستكمل الثقافة نضجه الإنفعالي والجنسي، آمن بالعمل السياسي ومن ثم كفر به، وكانت تجربته القاسية مع الآخر "المرأة، السلطة، الإغتراب" إيذاناً بمحنة متطاولة للمثقفين العراقيين.

"وهاب"، "عمار عبد الهادي" وزوجته "شيماء"، "صبيحة"، "بدر"، "معلم النقي"، "عبد الجبار محمد" يساريون ستينيون عاشوا مأساة الانقلابات العسكرية الدموية المتكررة واكتشفوا زيف الشعارات، فكانوا جيل الهزيمة والخسارات.

---

(١) رياح شرقية رياح غربية/١٢.



"مارون والي"، "سليم مطر" كاتبان روائيَّان شهدا حقبة انهيار ما يعرف "الجبهة الوطنية والتقدمية" سنة ١٩٧٣ وما بعدها، يقول "مطر" عن دور المثقف في ذلك الوقت "كانت أجهزة السلطة تشنّ حملة اعتقالات وقمع وقتل، ضدّ كلّ المعارضين لإجبارهم على الانتماء إلى حزب البعث، وكنا نحن الشيوعيون نقوم بأكبر إنجاز في تاريخ العراق القديم والحديث، بتدشيننا لأول وأكبر همّة جماعية عراقية إلى بلاد الله الواسعة لتكون فاتحة تاريخية لموجات الهجرات الوطنية الكبرى المستمرة حتى الآن"<sup>(١)</sup>، مثقف الحقبة السبعينية وما بعدها قد ابتلّته المناقاة ومن ثم الحروب المتواصلة، تلقى الحرب بظلالها على الأفكار والمعتقدات والسلوكيات وإن المثقف الذي يحمل السلاح ويهدّد في كل لحظة بوجوده ويضطرّ للقتل للدفاع عن نفسه يختلف عن أي مثقف آخر؟ "عدنان قاسم" أنموذج لمثقف الحرب الذي وجد نفسه في مواجهة مع الجميع، عنف والده، أزيماته الجنسية، مجتمع الحرب، جحيم المكان، محاولاته الهرب، الضابط، لقد أصبح المثقف وغيره سيّان مجرد رقم في الجندية "الحرب التي لم يدخلوها طائعين، إنّما رُجّوا بها مثلما يزجّ بسطال، أو ليسوا أرقاماً، فرقم علي هو ٦٩٨٥٠، ورقم عدنان ٧٨٤١١٢، إنهم أرقام فقط"<sup>(٢)</sup>.

الراوي "تل اللحم" ركّز على سمتين في مثقف العقد الثمانيني المدجّن من قبل السلطة وهما مخبريته ولاهبالاته في كلّ شيء، واستعداده لأن يكون انتهازياً ومساوماً على العرض والكرامة<sup>(٣)</sup>.

(١) اعترافات رجل لا يستحي/ ٧٣، أما "مارون والي" في "مملكة الجنوب" فلم أت على ذكر أنّه قد انتمى للحزب الشيوعي إلا أنّه كان معارضاً لنظام البعث وضد ممارسته والحروب التي أخذ بإشغالها لذلك قرر الهجرة مع الآخرين.

(٢) الحرب في حي الطرب/ ١٣٠.

(٣) تذكّرت هذه السمة في "الحرب في حي الطرب"/ ١٢٠، وركّزت في تل اللحم.

لقد ورث المثقف التسعيني جميع انتكاسات الحقب السابقة التي أعلنت غياب دور المثقف بوصفه فاعلاً سياسياً واجتماعياً إذا أخذت تعريف "غرامشي" للمثقف العضوي بعين الاعتبار".<sup>(١)</sup> واكتفائه بأن يكون صاحب مهنة مثل التأليف.

إضافة إلى ذلك ظهر متغير آخر أثر في دور المثقف هو "الحصار الإقتصادي" الذي كان لبّ تأثيره على الطبقات المتوسطة من موظفين ومدرسين وأساتذة جامعات وكُتّاب وصحفيين، فقد وجد المثقف نفسه وسط العوز المادي وخضّم إكراهات السلطة وتصفها والمتغيرات الجديدة المتمثلة بسقوط المعسكر الاشتراكي وبروز أمريكا القوة المهيمنة الوحيدة في العالم، وتوجيه أنظارها صوب العراق لإحداث تغييرات جديدة في المنطقة ومن بعدها اندلاع حرب الخليج الثانية ١٩٩١ وجد المثقف نفسه بلا دور أو مكانة اجتماعية "والجوع يفترس معنّته".<sup>(٢)</sup>

"علوان"، "أمد" أنموذجان للمثقف التسعيني الذي يعيش ظروف الحرب والحرمان والجوع، وقد مثّل كلّ منهما حالة مكملّة للآخر، رصد الراوي "علوان" علاقة المثقف بالمهمّش، فقد مثّل ذلك العقد اندحار النخبة وانعزالهم وتقهقرهم وصعود الهامش الاجتماعي إنساناً ومكاناً وثقافة بوصفها الشريحة الأقوى في المجتمع الجنوبي، وكان المثقف التسعيني عاد أدرجه إلى بدايات القرن العشرين حيث لا لغة مشتركة تجمع بينه وبين الجمهور ولا إيديولوجيا يدعو إليها ولا مؤسسة سياسية أوزنية تمنحه الدعم، إن قصة الحبّ بين "علوان" والطباخة "ز" استعارة موضوعية لشرح العلاقة بين المثقف والمهمّش اللذين وجدا نفسيهما يقفان على أرض واحدة من النبذ

---

<sup>(١)</sup> ينظر صورة المثقف في الرواية الجديدة، هويدا صالح، وقد ذكرت المؤلفة في كتابها جملة تعريفات أكدت على دور المثقف السياسي والاجتماعي لحد من الكتاب منهم "غرامشي"، "وجوليان بيندا" والذي يقول عن المثقف أنه "مخلوق نادر لأنه يساند معايير الحقيقة والعدالة الأدبية، ويقول الحق في أصعب الظروف"، ٢٩، وذكرت رأي "ادوارد سعيد" في المثقف بكونه الإنسان المستقل سياسياً الرافض للتكاثرات المائلة والتعطية وصاحب المواقف الثابتة والمبدئية/٣٧.

<sup>(٢)</sup> يوم حرق العقاء/١١٤.

والبيوس، وقد كان زواجهما عند "تل الجماجم" إعلاناً بتلاحمهما الوظيفي في الأنوار.

الصحفي "أمجد" سرد قصة الفقر المدقع الذي ألم بالمتقنين أثناء الحصار "كان ولعي في العمل في الجريدة مثار دهشة الجميع، أما الآن فالعمل وحده لا يكفي لشراء طبقة بيض أو سروال".<sup>(١)</sup>

خضع الصحفي "أمجد" الذي يعمل في صحيفة حكومية والرسام "عادل بيكاسو" بائع اللوحات المزوّرة والتجارية لرغبات ونزوات صديقهما التاجر الأنيبة منها والجنسية أيضاً، فكتب الأول سيرته الذاتية مقابل أجر مادي، وأقام مع الثاني علاقة مثلية؟.

أما "صاحب السيارة" الرجل الذي ظلّ يتوهم أنه يتعرض لحادثة اغتيال في ساحة "أم البروم" شبيهة بتلك التي حدثت لرجل آخر في ساحة أخرى تمتدّ بوابل من رصاص مجهول بجانب نمر كبير، صاحب السيارة أنموذج للمثقف التسعيني الذي فقد هويته/أناء الإنسانية والثقافية وأخذ يتماهى مع صورة الجلاد في الوعي واللاوعي وينحدر شيئاً فشيئاً نحو المجهول.

لم يتوضّح الدور الذي نهض به مثقف ما بعد ٢٠٠٣، فأغلب الروايات المدروسة رجعت إلى التاريخ لسرد حكاية المثقف في عقود مختلفة ولم تقارب الوقت الراهن، توجد إشارة واحدة يقول فيها مثقف شاب يمرّ في شارع المتنبّي قبل سقوط نظام البعث بفترة قصيرة ويشاهد المثقفين يفترون الأرصفت لبيع كتبهم بأسعار زهيدة "صدام وضعهم ما بين الجوع أو الكتابة عن بطولاته، والكثير منهم ارتضى الجوع وبيع الكتب أمام المازة، كنت أفكر هل أصبح مثل هؤلاء في

<sup>(١)</sup> موت الأب/١٠٠.

المستقبل؟ وهل الثقافة هي سبب البهلة والألم؟<sup>(١)</sup> تفسير العبارة يشير إلى أن حقبة ما بعد التغيير تمخّضت عن أنموذجين من المثقفين الأول سقط في منتصف الطريق وقبل بأوار اللامبالي، الإنتهازى، المنتفع، محامي الشيطان، وقد استمرئ هذه الأوار وصمّم على البقاء عليها ولو تغيّرت الأنظمة والأزمان، أما الثاني فهو الذي قاوم بالرفض وعدم الامتثال وتحمل التهميش والفقر والإقصاء حفاظاً منه على شرف الكلمة، هذان المثقفان مازالا يتبادلان الأدوار

## ٢- الأقليات الدينية:

شريحة واسعة من الأقليات الدينية والقومية المتواجدة في الجنوب صابئة، يهود، مسيح سكنوا المدينة وأصبحوا من فواعلها الإقتصاديّين وجزءاً من حركتها العمرانية وطابعها الحضاري، لا يعني ذلك أنهم لم يتواجدوا في المناطق الريفية والمهمشة<sup>(٢)</sup>، ووضعهم ضمن طبقات المدينة جاء لخصوصية أدوارهم في الخطاب الروائي والتي أظهرت كونهم صفوة المدنية في النصف الأول من القرن العشرين ووجهة النظر الإجتماعية عنهم، خاصة ما يتعلّق باليهود منهم بأنهم كانوا من مؤسسي المشاريع الإقتصادية والأعمال الحرة في الجنوب.

أهمّ الشخصيات اليهودية في الروايات الدكتور "داود كباي" الذي عاش في مدينة العمارة، وقد تركّزت معاناته في كونه يهودياً في وقت بدأت تظهر فيه الحركات العنصرية القومية من كلا الجانبين، اليهودية المتمثلة بالحركة الصهيونية

(١) حجاب العروس/٩٧.

(٢) في كتاب الاثنيات والأقليات في العراق، "إن الصابئة يصل عددهم الى ١٠٠ ألف نسمة، خمسة وعشرون ألف منهم يعيشون في الأهوار، والنسبة الأكثر منهم تعيش في بغداد، البصرة، العمارة"، ٦٩، أما اليهود فقد عاشوا في العديد من المدن العراقية ومنها الجنوبية وقد مارسوا "الكثير من المهن بجدارة ولا سيما التجارة والصيرفة ونشطوا في المهن الحرة وبرز منهم بعض الأطباء/٧٥.

العالمية ودعوتها لقيام وطن لليهود في فلسطين، وفي الجانب العربي ظهرت تيارات القومية العربية واستقطبت قادة الجيش العراقي الذين قاموا بانقلابات عسكرية ذات توجهات عربية منهم "رشيد عالي الكيلاني" الذي قاد أول موجة لتهجير الأقليات<sup>(١)</sup>. حاول كباي أن يحافظ على هويته الدينية والتي هي جزء من هوية المكان الذي احتضن أقدم الحضارات والديانات ولم يتسن له ذلك بفعل السلطة السياسية التي أرادت محو هوية الإنسان والمكان وتفرض هويتها الإيديولوجية على الأقليات، «أعلن أنه لن يغادر العبادة ولا حي التوراة، نعم لن يغادر المدينة ولا البلاد إلا جثة هامة، حتى في هذه الحالة فإنه لم يخف رغبته كما عبر في وصيته أن يدفن جثمانه في قضاء العزيز»<sup>(٢)</sup>.

في الرواية ذاتها شخصية "يحيى ملا إبراهيم" زعيم الطائفة الصابئة المندائية لم يعاني ما عاناه الطبيب كباي من عنف السلطة واضطهادها، بل يبدو مهاباً من قبل أتباعه في "العزيز" جنوباً مروراً بقلعة صالح والمنطرة ومسعيدة والحلفاية<sup>(٣)</sup>، والسبب يعود لأسباب تاريخية تتعلق بتعايش الصابئة مع المسلمين في حقب طويلة وممتدة، واجتماعية تعود لتمرسهم على الصبر<sup>(٤)</sup>.

إن الفعل الذي قام به شيخ الصابئة هو رفض زواج ابنه من "ملائكة" اليهودية، وقد كان الإضطهاد الإجتماعي للشابيين اللذين تزوجا سراً نظيراً للإضطهاد السياسي لهما، وذلك يعني أن الأقليات الدينية كانت تعاني من عدم تقبل فيما بينها<sup>١٩</sup>.

(١) حدث بعد انقلاب ١٩٤١، أحداث الترمود التي هجر على إثرها اليهود، ولقد حدثت في عهد وزارة رشيد عالي الكيلاني حملات تهجير للكرد القليلين بحجة أنهم من التبعية الايرانية في الأربعينات، ينظر الإتهامات والأقليات في

العراق/٤٦٥.

(٢) ملائكة الجنوب/٣١.

(٣) نفسها/٤٤.

(٤) ينظر الإتهامات والأقليات في العراق/٦٩.

"جنزيل" شيخ الصابنة في الأهوار أكد الخلاف بين الطائفتين وعدم تقبل إحداهما للأخرى<sup>(١)</sup>.

شخصية "يوسف يعقوب" صاحب مكتبة الأسلاف لبيع وشراء الكتب، ومهنته تدل على مدى تأثير اليهود في الثقافة الجنوبية والعراقية بشكل عام. شخصيات صابنية أخرى بدت متطابقة مع الأكثرية في المعاناة مثل صائغ الذهب "نور الملاك" اضطرهاد السلطة له ومطاريتهم له لأنه متزوج من يهودية، معاناته لا تختلف عن معاناة الشيعي "تعيم عباس" واتهام السلطة له ولعائلته بالتجمس والعمالة لإسرائيل.

شخصية الشاب "سلوان جبارة" المتباهي على الآخرين بسيارته البرازيلي ووالده الذي يعمل رئيساً للطهارة في دار استراحة البصرة، هو ووالده ما زالا ينسبان نفسيهما للطبقة البرجوازية بالرغم من الفقر الذي طالهما مثل الآخرين.

### ت- الطبقات العليا "المتنفنون":

غالباً ما يشار تقليدياً إلى الطبقة العليا بأنها مرادفة للأرستقراطية وهم أولئك الذين يرثون انتمائهم من طبقة النبلاء في المجتمع الإنكليزي، وهي ترادف الطبقة الرأسمالية "البرجوازية" عند كارل ماركس، ويرغم ضالة حجم هذه الطبقة إلا أن قوة ملكيتها تتجاوز عددها<sup>(٢)</sup>.

هذه الطبقة هي الأقل تمثيلاً في النصوص المتناولة، فالتشخيص كان مركزاً على المهمشين والمثقفين في المجتمع الجنوبي، والإستثناء شخصية "شيخ العشيعة" في الريف وأهميتها في المنظومة الاجتماعية، ودورها في الإستحواذ على الأراضي

(١) حجاب للعروس/١٠١.

(٢) ينظر موسوعة علم الاجتماع، المجلد الثاني/٢٠٢.

والثروة أثناء العهد الملكي لم يسلط الضوء على الأرستقراطية بالشكل الذي يضيئ على هذه الشريحة المهمة؟.

في الثلاثينات والأربعينات كان هنالك الباشوات، وقد ورد ذكر "طالب النقيب" ممثلاً عن تلك الطبقة من دون أن يظهر تشخيصاً، وهنالك أيضاً "صاحب القصر" الأرستقراطي المتعجرف، الذي كان يذلّ الفلاحين ويستغلّهم ولا يتورّع عن تصفية من يتمرّد على سلطته.

في الأغلب مثّلت الشخصيات المتنفّذة سياسياً واقتصادياً "الآخر" ولم تمثّل الجنوبيين المحكومين وليس الحاكمين في أرضهم وثوراتهم.<sup>(١)</sup> من الشخصيات الأجنبية التي كانت محتلة للجنوب، ذكرت شخصيات من أمثال "من هنا مرّ طاورزد من البصرة حتى الكويت، ليلاقي مصيره أسيراً، بعد حصارٍ مضنٍ، حتى أكل وجنوده الكلاب والقطط نيئة، وإليه مضى "لورانس العرب" تسربله عباءة عراقية، يسأل ويتنوّق التمور حاملاً كيمساً يرنّ بالذهب".<sup>(٢)</sup>

وقد كان "المستر فوكس" شخصية رئيسة مثّلت غطرسة المحتلّ وعنجهيته واستبداده.<sup>(٣)</sup> ذكر مستر "ت.س. اليوت" الشاعر والأديب الشهير الموظف في وزارة شؤون المقابر التابعة للتاج البريطاني، زار العمارة التي بنيت فيها أكبر مقبرة في الشرق الأوسط تضم رفاة الجنود الإنكليز أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد أقام حفل استقبال كبير على شرف نخب مدينة "عماريا" تحدّث فيه عن تاريخها، وعن تسامح الجنوبيين، وأهمية دخول بريطانيا للعراق في بداية عهد جديد للأهالي

<sup>(١)</sup> التركيبة السياسية التي شكّلت وفيها الدولة العراقية مثّلت الآخر ولم يشارك فيها الجنوبي إلا بكونه هامشاً، ومن الممكن العودة إلى كلام الملك فيصل الأول الذي يقول عن الحكم في العراق "العراق مملكة تحكمها حكومة عربية سنية، مؤسسة على انقراض الحكم العثماني، وهذه الحكومة تحكم قسماً كروياً أكثرية جاهلة، وأقلية شيعية جاهلة متشعبة ضامراً إلى نفس الحكومة /تاريخ العراق السياسي، عبد الرزاق الحسني/، ١١.

<sup>(٢)</sup> يا كوكبي/٧١.

<sup>(٣)</sup> في رواية رياح شرقية رياح غربية، وقد تكررت أيضاً في "سابع أيام الخلق".

"الجندي المسيحي جاء يحزّزهم من مستعبدهم المسلم، جنبًا نحزّزهم من مضطّهديهم الأتراك، العبودية والحرية أمران ليس لهما علاقة بالدين"<sup>(١)</sup>.  
شخصيات غير سوّية، غامضة لا يُعرف شيء عن محتدّها أو تاريخها،  
اقتحمت الفضاء الجنوبي، بثّت التفارقة بين الناس بالترغيب والترهيب، "زيدان"، "بدر  
فرهود الطارش"، "صاحبي"، "مهران"، "التتديل"، شخصيات استحوذت على  
الثروات، سيطرت واستبدّت، وتحكّمت بالحاضر والمستقبل.

---

(١) ملائكة الجنوب/ ٢٠٤.



## الفصل الرابع

### صورة المؤلف الجنوبي

## مدخل نظري مفهوم صورة المؤلف

مفهوم "صورة المؤلف" طرحه باختين في كتابه "شعرية دستوفسكي"، وقد عنى بها شخصية المؤلف أو أنه عندما تكون قادرة على استيعاب أشكال وعي الآخرين وتخطي النزعة الذاتية وتفتح منافذ الحوارية مما يركب صورة المؤلف "image" فيقول: "إن الميل نحو الموضوعية في إعادة صياغة الأشياء كذلك مختلف أساليب البناء الموضوعي كل ذلك يعتبر بمثابة مبادئ خاصة إلا أنها مترابطة لتكوين صورة المؤلف".<sup>(١)</sup>

لقد مثلت الطروحات باختينية في التأكيد على دور المؤلف في الخطاب السردى استثناءً نقدياً لاسيما في الحقبة التي راجت فيها البنيوية الداعية لنظرية "موت المؤلف"، فقد أراد "بارت" أن يقوض بنية السلطة التي يتضمنها الترويج لفكرة المؤلف والتي تعكس استبداداً يتطلب مذهباً شبه لاهوتي لقراءة النص وتحليله.<sup>(٢)</sup> وقد أكد على أهمية القارئ وريثاً جديداً لسلطة الباث، واستثمر فكرة التناقص، فالمعجم الذي يعتمد عليه المؤلف يمثل مخزوناً هائلاً من الإقطافات والإشارات تنحدر من الثقافات وتدخل في حوار مع بعضها.<sup>(٣)</sup>

وقد انتقد "تودوروف" من وجهة نظر بنيوية مفهوم "صورة المؤلف" وعده غير ملائم "إن صورة المؤلف إذا غني بها الخالق المؤلف هي تناقض في الصفات، إن كل صورة هي شيء منتج، وليست شيئاً يُنتج"<sup>(٤)</sup> إن صورة المؤلف ليست هي

(١) شعرية دستوفسكي/٤٦.

(٢) نفسه/٣٠.

(٣) ينظر دليل النقاد الأنبي، ميجان الرويلي، ٢٤٢، واللغة الثانية/١٣٠.

(٤) المبدأ الحوارى/١٣٩ - ١٤٠.

صورة المؤلف "الخالق للنص" وإنما هي تجميع لعدة صور ومنظورات "منظور الراوي، منظور الحدث، منظور الشخصية، منظور المروي له، والتي تمثل جهة الوعي والإدراك وهي لا تكتمل إلا بالجهة المقابلة وهي الفهم ممثلة بالتلقي.

أما "ميشيل فوكو" في مقالته "ما المؤلف" فقد تحدّث عن إشكالية إسم العلم "إن إسم المؤلف غير متعدّد بشكل لافت بمعنى أنه لا ينجح في العبور من داخل حيّز الخطاب إلى الشخص الحقيقي الموجود في العالم الخارجي الذي أنتج هذا الخطاب عوضاً عن ذلك فإسم المؤلف يحدّد الحواف الخارجية للنص"<sup>(١)</sup>

إنّ مقالتيّ موت المؤلف لـ "رولان بارت" وما المؤلف لـ "ميشيل فوكو" جزء من البيانات البنيوية الصارخة في حقبة الستينات والتي سرعان ما خفّ وهجها تدريجياً، أما توجّهات ما ما بعد البنيوية لم تلغ الذات بقدر ما وضعتها "بين هلالين"<sup>(٢)</sup>، فقد سعت إلى تأسيس الذات داخل الحقل اللساني، إنها وإن أهملت الذات النفسية والهوية فقد اكتشفت الذات الخطابية.

وقد جاءت سرديات ما بعد الحداثة ردة فعل قوية من قبل المؤلفين، مواجهة لمقولة "موت المؤلف"، بما يشبه انتفاضة أنا المؤلف ضد إكراهات الموت، فظهرت العديد من الروايات التي يقترح فيها المؤلف نفسه فيها شخصية مشاركة أو يدمج فيها صوت الراوي بصوته ليدلّل على وجوده وهويته، وأيضاً هنالك روايات السيرة الذاتية التي راجت بكثرة في العقود الأخيرة<sup>(٣)</sup>.

فالحداثة الروائية التي دعت بدءاً لضرورة الإيهام بالواقع الموضوعي في المسرد سرعان ما خبا بريقها في مرحلة لاحقة مرجّحة المنظور الذاتي في الدعوة للتغريب وتعرية تقنيات الكتابة والإحتفاء بالميتاسرد وإعادة المؤلف إلى المعترك.

(١) المؤلف/٤٦.

(٢) ينظر محاضرات في الايديولوجيا والبيوتيميا/٥.

(٣) ينظر مدخل الى علم المسرد/٣٦.

وقد ظهرت مصطلحات سردية اشتقاقية لتفسير تنوعيات الوعي الذاتي الأدبية، مثل "factionality" و "fictiveness" واللذان يختلفان عن مصطلحي "التخييل" و "صناعة التخييل" بكونهما يتضمنان في نسيجهما الوعي الذاتي للمؤلف، ومصطلح "fictionist" الذي يشير للروائي تحديداً.<sup>(١)</sup>

لقد أثارت المناهج ما بعد البنيوية في رفضها لدور المؤلف الفاعلي التاريخي أسئلة عديدة عن تموقع المؤلف في نصّه، فهي وإن لم تستطع أن تلغي هويته أو إسم العلم الخاص به طالبت بإعادة تعريفه، فمن هو المؤلف في النص؟ هل هو المؤلف الحقيقي، إسمه وسيرته وتصريحاته أم هو إيديولوجياً الخطاب النصي والتداولي؟، وكان على نقّاد الإتجاه الذاتي في دراسة الخطاب السردى إيجاد إجابات مقنعة لتلك الأسئلة، ومن ثمّ من الممكن إرجاع المؤلف إلى الواجهة ثانية.

لقد تحدّث "غولدمان" كثيراً عن "العبقريّة الفردية" ووصفها بأنها معضلة من معضلات النقد.<sup>(٢)</sup>

في كتابه "القارئ في الحكاية" يشارك "أمبرتو إيكو" باختين الطروحات في ضرورة أن تدرّس السردية ضمن المابعد نصّية أو التداولية "يعلي من شأن ظروف التلقّف دون بنية اللفظ الدلالية على غرار ما يعلي من شأن المناصّة والمسلمات التي يضعها المتأوّل موضع الفعل".<sup>(٣)</sup> وبالإختلاف مع سلفه فهو يرفض المؤلف الواقعي جملةً وتفصيلاً ليتجلى المؤلّف وحده في النصّ من حيث كونه أسلوبياً يمكن التعرّف عليه، وهو إلى ذلك ما يمكن أن يكون لهاجاً نصّياً أو لهاج مدونة أو عصر من العصور وعلى أنه موقع فاعلي محض.<sup>(٤)</sup>

(١) ينظر المبني الميتاسردى للرواية/١٩.

(٢) نفسه/٢٦.

(٣) القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، تاطوان أبو زيد/٥٤.

(٤) نفسه/٧٦.

يستبعد "بول ريكور" المؤلف الواقعي من دائرة التأويل فيقول "قصد المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب، وهذا الانفصال بين المعنى اللفظي للنص والقصد الذهني للمؤلف يضفي على التفسير دلالاته الحاسمة".<sup>(١)</sup>، وإذ يرى أن اللغة لا تتكلم إنما يتكلم بها الناس "النص لن يكون حصي ماثلة في الرمال" فهو يثند على أن معنى المؤلف يصير بعداً من أبعاد النص بقدر ما يكون من المتعذر استحضار المؤلف واستجوابه<sup>(٢)</sup>.

إن قصد المؤلف لا يتطابق بحالات كثيرة مع قصدية النص "المكتوب"، وإن شاء الناقد البحث والإستقصاء عنها فهي ملاحظة ضمن المسار التداولي في سياق التلطف وفي فقه اللغة وفي المناصّة وفي الإحالات، أو تكون مرهونة بفهم وحدوس المأول من دون ضابط شكلي.

تكون المسألة أعقد عند دراسة الخطاب الروائي عنها في دراسة الخطابات الأخرى، ففي الرواية يتعدّد المؤلفون بتعدّد المشاركين اللغويين فيه "من يشارك في القصة" الشخصية، ومن يحكيها "الراوي"، ومن يكتبها "المؤلف"، وتعدّد منظورات هؤلاء للنص والعالم.

الثنائية المفترضة بين المؤلف والراوي تجعل للنص مؤلفين اثنين. يطلق "أمبرتو إيكو" على الراوي "المؤلف التجريبي" وهو "فاعل التلطف النصي وقد صاغ فرضية حول القارئ النموذجي".<sup>(٣)</sup>

وهناك مصطلح "المؤلف الضمني" الذي يتوسّط بين المؤلف الواقعي وبين الراوي، وهو تشييد للقارئ أو المفسر الذي يحاول أن يحدّد معنى النص.

(١) نظرية التأويل، بول ريكور، ترجمة: سعيد الفقي/٦٧.

(٢) ينظر المصدر نفسه/٦٧.

(٣) القارئ في المكالمة/٧٩.

هنالك طروحات تقسم المؤلف إلى مؤلفين، من هؤلاء "المؤلف التمهيدي" هو مؤلف المصدر الذي يؤثر بشكل حاسم على النص، المؤلف التنفيذي هو "المؤلف المسؤول عن إبداع النص".<sup>(١)</sup>

"فولفانغ أيزر" يقول: "فقط عندما أقرأ أصبح تلك الذات التي تتطبق معتقداتها مع معتقدات المؤلف"<sup>(٢)</sup>، فصورة المؤلف لديه تقابل القارئ الضمني والذي يمثل بؤرة التقاء القارئ الحقيقي للنص بالقارئ التخيلي فيه.<sup>(٣)</sup>

وقد أشار "لينفنت" إلى أنا المؤلف المجرد أو المؤلف الضمني والقارئ المجرد أو القارئ الضمني ينتجهما المؤلف الواقعي، وينتج نصّه المتكامل، وفي هذا النصّ تولد صورة أنبية ممسطة عن ذات المؤلف، أي أنه الثانية.<sup>(٤)</sup>

إن علاقة أنا المؤلف الخطائية بفواعل النصّ الأخرى "الراوي، الشخصية، المروي له" وقدرته على تجاوز إيديولوجيته الذاتية ليؤسس إيديولوجياً النصّ المتفردة، ذلك ما يخلق صورة المؤلف.

---

(١) مدخل إلى علم السرود/٣٩.

(٢) فعل التواءة، فولفانغ أيزر، ت حميد لعمداتي، الجلالى الكنية/٢٢.

(٣) نفسه/٣١.

(٤) نقلا عن مقالة "اشكالية المروي له في السربية الحنونة"، حميد حمزة الجبوري، مجلة ثقافتنا/٣٥.

## المبحث الأول علاقة المؤلف بالراوي

### ١- منظور الراوي/ منظور المؤلف:

إنَّ مفهوم وجهة النظر أو المنظور المأخوذ من الفنون البصرية حدّد أفق العلاقة بين الفنّان أو الراوي وبين عمله من أيّ زاوية أو بعد ينظر إليه<sup>(١)</sup>.

لم تكن ثنائية الراوي/ المؤلف في بداية التّأليف في قضايا وجهة النظر تطرح بذلك البون الشامع بين الإثنين إلا مع منظري المنهج البنيوي، أما الألمان والأمريكان فلم ينظروا للموضوع بتلك الصرامة المعهودة عن الفرنسيين.

وقد حدّد "واين بوث" وهو من المنظرين الأنكلو أمريكيين إشكالية وجهة النظر وتنبذها بالإحالة على مقولة "هنري جيمس" إنّ هناك خمسة آلاف طريقة لرواية قصة ما ولا يعرف على وجه التحديد من منها الصالحة ومن ليست كذلك والتي تثبت بها بلاغة أو شعرية الخطاب<sup>(٢)</sup>.

وهو الذي طرح مفهوم "المؤلف الضمني" لكي يميّز المؤلف الخطابي عن قصد المؤلف الشخصي، فالمؤلف في رأيه "يستطيع إلى حدّ ما التّكرار لدوره، ولكنّه لا يستطيع أبداً الاختفاء"<sup>(٣)</sup>.

وقد حدّد تحلّلات المؤلف الصوتية في أساليب منها، التوجيهات المباشرة للقارئ، التعليقات والأحكام حول الشخصية، تغيّرات وجهة النظر داخل العمل الأدبي وطالب بأن يكون تدخّل المؤلف ضمن الحد الأدنى للحفاظ على الموضوعية.

<sup>(١)</sup> ينظر شعرية التّأليف/ ١١- ١٢.

<sup>(٢)</sup> ينظر المصدر نفسه للكلام عن كتاب بوث "بلاغة الرواية" من ٦٣/ ٨٥، وفي الكتاب أيضاً كلام عن المدرسة الألمانية في النقد القصصي، والنقاد الذين ميّزوا بين الراوي والمؤلف.  
<sup>(٣)</sup> نفسه/ ٧٦.

إنَّ نمطي وجهة النظر المتواترين هما الراوي "كَلَى العلم"، والراوي بضمير المتكلم، وإن كان بعض الروائيين جَرَّبَ نمط الراوي المختفي أو غير الظاهر وقد أطلق عليه السرد السلوكي أو عين الكاميرا أو "الرؤية من الخارج" بحسب تصنيف "بويون"، ومنحه "بورخس" تسمية الحكايات المكتوبة بريشة دقيقة جداً، إلا أنَّ نماذج هذا النوع من السرد تبدو محدودة أو قليلة جداً مقارنة بالنمطين الآخرين.<sup>(١)</sup>

سردت أغلب الروايات المدروسة "بضمير المتكلم"، وهذا النوع يُقَرَّب منظور الراوي من منظور المؤلف إلى حدٍّ كبير، ذلك ما أكَّده "ولغانغ كايزر" المماثلة بين المؤلف والراوي قابلة للتطبيق دون قيد أو شرط على الرواية المكتوبة بضمير الراوي المتكلم"<sup>(٢)</sup>.

أما الناقدة الألمانية "كاتِه هامبورغر" فتقول "إنَّ الرواية التي يرويها المتكلم لا تنتمي إلى عالم القصة بل هي نوع من النطق الحقيقي".<sup>(٣)</sup>

#### أ- الراوي المتكلم وعلاقته بالمؤلف:

خمس روايات من العينة أشارت للإسم العلم للمؤلف وهي "درب الزعفران، سابع أيام الخلق، تلّ اللحم، ملائكة الجنوب، ذيل النجمة"<sup>(٤)</sup>، الإشارة لإسم العلم يكفي للحكم بتطابق منظور الراوي مع منظور المؤلف، وبالتالي إيديولوجيته ورؤيته للعالم، مع التأكيد أنَّ الكلام عن المؤلف في هذا المبحث لا يعني بالضرورة المؤلف الواقعي وإنما المؤلف الخطابِي أو الضمني الذي يعبر عن نفسه صوتاً ومنظوراً مع وجود الراوي المتكلم الرسمي أو المؤلف الوظيفي .

(١) ينظر خطاب الحكاية/٢٠٠.

(٢) المقولات والتمثيلات والأوهام/١٠٧.

(٣) نفسه/١٠٩.

(٤) ورد ذكره في مبحث دلالات الأسماء



رواية تبدأ وكأنها تروى بأسلوب الراوي العليم، ومن ثم يعرّف الراوي نفسه بأنه كان يتحدث عن نفسه والآخرين بضمير الشخص الثالث ومن ثم يذكر "هذا هو أنا والذي سأحدث عنه بضمير الشخص الثالث ومحتمل جداً أن أكون أنا أو كما قلت "عبد الحسن بدر" قد بالغ في تفسير ما لاحظته وسمعه".<sup>(١)</sup>

ملاحظة عبارة "محتمل جداً أن أكون أنا" حيث أشار بها المؤلف إلى نفسه ومن ثم عطف على إسم الراوي "عبد الحسن بدر"، وهنا يدمج المؤلف صوته بصوت الراوي.

اتضح في رواية أخرى وبجملّة واحدة أن راويها مشارك في القصة لكنه يفضل السرد بضمير الغائب أو الشخص الثالث ترك لك هذا الورد، يحرك رأسه قليلاً وينظر إلى باقة الورد التي وضعها فوق سطح المنضدة"<sup>(٢)</sup>، بإشارة الراوي إلى نفسه بعبارة "التي وضعها" تكون الرواية منتمية إلى السرد بضمير المتكلم/ الغائب "الشخص الثالث"، والراوي اسمه "هادي" أي "مهدي" المؤلف.

وقد ذكر راويان أنهما يكتبان مسودة الرواية ذاتها التي كانت في زمن الكتابة في طور الإقراض ومن ثم صارت إنجازاً مقروءاً، وهما "علوان" و"أمجد" تصرّح أحلام الكرامة بحقائق نصوصي التي تتخطى اليوم عامها العاشر".<sup>(٣)</sup>

أما "شروكية" فهي بمثابة سيرة لجيل المؤلف الذي قضى نصف عمره محارباً "اعتقل وسجن وعذب"<sup>(٤)</sup> وعانى الإضطهاد والتهميش والفقر.

تعدّ "مذكرات سجان" سيرة متخيلة" نلاحظ فيها أن السرد بضمير المتكلم متطابقاً مع الأنا الماردة متنافراً مع الشخصية المبارة حيث تبرز للواجهة مسألة "التبشير"

(١) الحرب في حي الطريب/٤٣.

(٢) أشواق طائر الليل /١٨.

(٣) كراسة كانون/٩، الرواية الأخرى، يوم حرق العطاء.

(٤) سيرة المؤلف شوقي كريم حسن تشير إلى أنه أمضى حكماً بالسجن في "أبو غريب" مثل بطله الشروكي.

والتي فُرق بموجبها "جنيت" بين الصيغة "الشخصية التي توجّه وجهة نظرها والمنظور السردى، وبين الصوت "من السارد".<sup>(١)</sup>

الإستدلال على عدم تطابق المنظور بين الراوي "الصوت" والشخصية المبارة كالإستدلال على التطابق بينهما، تبدأ من تنظيم بنية المحكي "من التسمية والوصف والتلفظ ومن اعتراضات وتعليقات وإشارات المؤلف وليس انتهاءً بوجهة النظر الإيديولوجية والتي تتطلب حتماً تأويلياً من قبل المثقّي لفهمها.

تدين الرواية ويشدّة مهنة "السجان" فالراوي يكيل الإتهام والشتائم وعزم الرضا عن نفسه وليس هنالك شخص يمكن أن يدين نفسه ومهنته وتاريخه بهذا الهجوم العنيف وعلى طول صفحات الرواية!، فهذه الرؤية تعود للمؤلف المهيمن على وجهة نظر السارد، والمثقّي بدوره لم يتمكن أن يتلمّس شخصية "السجان" بسبب هيمنة صوت المؤلف كقوله "إن المراتب والنياشين الملصقة على أكتاف عريف أو مفوّض أو ملازم أو نقيب أو رائد وغيرها ليست سوى أسماء بمعنى واحد سجان، لا يفهم إلا ما يقوله المتسلطون الكبار بأن المواطن حيوان".<sup>(٢)</sup>

إنّ جملة "المواطن حيوان" ليست جملة ضابط قضى حياته في تعلّم الانضباط والحزم والكلام الرسمي وليست جملة يتفوّه بها أحد من كبار السلطة وإن عامل مواطنيه بهذا الشكل، إنها جملة تنتمي لقاموس المؤلف الذي أراد إدانة مهنة السجان والسلطات التي يعمل بأمورها فكان يخرق وعي السجان ويتحدّث على لسانه بما يشاء، لذلك فإن الرواية وفي نصفها الثاني قد انزلت نحو الغنائية المفرطة، كأن يقول السارد "هذا هو وصف السجن لا يبرز من داخله إلا الشيطان يرسل شرر العذاب إلى أرواح السجّانين".<sup>(٣)</sup>

(١) خطاب المكلف/ ١٩٨.

(٢) الرواية/ ١٥.

(٣) نفسها / ١٩٦.

منظور الراوي المتكلم والتي يهيمن عليه منظور المؤلف تُقرأ في رواية "مكنسة الجنة" أيضاً، رسام جداريات الرئيس يسرد حكايته بمنظور عدائي وتكيلي معاد لأناء الذاتية "سيتكلم الناس هنا عن رسام عجوز يرسم وجه الرئيس بنصف دقيقة وهو أعمى يصطحب معه طفلة محببة تتكفل (نش) الذباب عن وجهه وجمع المال والقراءة له من دفاتر ملأها العطن وروائح القطط".<sup>(١)</sup> وضع المؤلف كلمة (نش) بين قوسين ربما لأن سرده على لسان الرسام هو بمثابة ذلك النش الذي يقوم به الجيل اللاحق عن ذباب وجه الجيل السابق له.<sup>(٢)</sup>

إن الرواية بضمير المتكلم تشكّل نصف النصوص المدروسة وفيها تظهر ويوضح لعبة تبادل الأفعنة بين الراوي والمؤلف سواء أكانت تطابقاً أم تتأفرأ، وتهيمن فيها الإيديولوجيا الذاتية للمؤلف/ الراوي، مما يبيح تلازم المنظورين.

#### ب- علاقة الراوي العليم بالمؤلف:

أما الروايات التي سردت بصوت السارد كآي العلم فيكون ترجيح إحدى وجهتي نظر الراوي أم المؤلف المهيمنة على السرد بحسب كثرة أو قلة تحللات المؤلف اللفظية وحسب قرينه أو بعده من الشخصية المبارة.

إن "الشخصية المبارة" والتي تقود وجهة نظرها الأحداث والمختلفة عن صوت السارد موجودة في جميع أنواع السرد، والأنموذج الأفضل لها هو "التبشير الداخلي" ويشترط "جنيت" فيه أن يقول السارد أقل مما تعلمه الشخصية، بالأحرى أن يكون مشاركاً وليس عليمأ، ويجب ألا يصف السارد الشخصية البورية أبداً ولا يحلّل أفكارها وإنما يحدّد تحركاتها ضمن الأحداث والفضاء فقط، ويضيف أن التبشير

(١) الرواية/١٤٥.

(٢) مرتضى كزار من الكتاب الشباب فهو من الجيل اللاحق لجيل الراوي.

حالة متغيرة لا تنطبق على رواية بأكملها بل فقرات منها، ومن ثم يرجع للقول "لا وجود لتبثير داخلي بالمعنى الحصري للمنطوق"<sup>(١)</sup>. وهذا يدل على صعوبة فرز وجهة النظر بين من يرى "الشخصية" وبين من يتكلم "السارد أو المؤلف".

ينعت "جينيت" الرؤية كلية العلم بالسرد الكلاسيكي ويطلق عليه "التبثير في درجة الصفر" إلا أنه بعد قليل يستدرك على الرواية بضمير المتكلم "إن السارد الذي ينتمي إلى السيرة الذاتية سواء كانت سيرة واقعية أم خيالية مباح له أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما هو مباح لسارد حكاية بضمير الغائب"<sup>(٢)</sup>، فالسرد المبأر يجب أن لا يكون شخصياً، بمعنى أن يكون السارد ديمقراطياً يترك شخصياته تتحرك بحرية على فضاء النص ويظل يراقبها من بعيد.

خلفاً لآراء "جينيت" أثبتت السرديات المعاصرة إن السارد كأي العلم لا يقل تطوراً واهتماماً بإشكاليات وجهة النظر وموضوعيتها عن أنواع التبثير الأخرى، واهتمامه بالتفاعل مع شخصياته عن مواها من المنظورات.

في العديد من الروايات ذات السارد العليم نلاحظ أن الشخصية التي تحكم وجهة نظرها السرد "شخصية صبي" لم يتجاوز من النضج العقلي الذي يمكنه من تبني وجهة نظر تعبيرية أو إيديولوجية محدّدة، والسرد الذي يمرر من خلال وعيه بعد في طور التشكيل الإدراكي، ويكون عادة مهتماً بالوظيفة التصويرية للمحكي فالوعي الطفولي وعي حسي يوقر للسرد عنصري الحيادية والمصادقية.

رواية سبقت غيرها زمنياً وفنياً في التجريب ضمن هذا الإطار هي "ياكوكتي" إذ أن الشخصية المبارة التي تحكم وجهة نظرها السرد هي شخصية الصبي "سلمان العبد" عمره خمسة عشر عاماً، إلا أن السارد العليم كثير الآراء والتدخلات

(١) خطاب الحكاية/٢٠٣.

(٢) نفسه/٢٠٨.

والتعليقات فكان يوجه السرد من منظوره أحياناً كثيرة كأن يقول: "ما كان آدم يعرف القلق ولا كانت حواء تعرف غشاء البكارة لذلك عاشا سعيدين"<sup>(١)</sup>، هذه العبارات تخص لغة السارد ومن ورائه المؤلف .

الشخصية المبارة الأخرى، الصبي "علي" والتي اشتغلت على المنظور المحايد ذي النزعة التصويرية الفوتوغرافية للأحداث والوقائع الإجتماعية والتاريخية التي عايشها الإنسان الجنوبي وبشكل لا يخلو من الإندهاش الطفولي بعوالم الغيبيات الدينية والأساطير والعادات الشعبية، مثال ذلك: "حين نخل علي الدار وجد أمه تقصد دم فاطمة في ظلّ السقيفة كانت فاطمة تكشف عن كتفها والجزء العلوي من ظهرها فيما تمسح بكية الحسن النم بإستكان الشاي"<sup>(٢)</sup>.

"حساء الهور" أحداثها هي الأخرى تمرّر من خلال وعي الصبي "لوي" إلا أن الراوي العليم في الرواية كثير التعليقات والتدخلات بحيث يصعب على المتلقي تبيان وجهة نظر الصبي من منظور الراوي.

السؤال الأهم في هذا الموضوع أين موقع المؤلف ما بين الراوي كلّي العلم والشخصية المبارة؟.

الجواب المستمد من التأويل هو أنّ المتلقي يعيّن دور المؤلف بوصفه مراقباً لمسرح الأحداث أو باحثاً اجتماعياً يقدّم أطروحته عن المجتمع ويدوّن مشاهداته عن طبائع الشخصيات ووعيها التاريخي من دون أن تتوسط رؤيته للعالم بينه وبين الشخصيات الأخرى.

ويظهر أنّ السرد من وجهة نظر طفل أو صبي يتبغى تقديم دراسة وصفية ميدانية للفضاء والشخصية الجنوبيين، والإهتمام بالتصورات الشعبية للكون في

---

(١) الرواية/١٤٦.

(٢) الرواية/٧١.

المجتمع، لقد انتشرت وجهة النظر هذه في كتابات بعد التغيير لما شعر به المؤلفون من هيمنة المنظور الإيديولوجي للمؤلف من قبل ذلك إضافة إلى قلة الدراسات السوسولوجية والأنثروبولوجية عن المجتمع الجنوبي في العهود السابقة، وأتاح لهم انفتاح فضاءات الكتابة استخدام هذا النوع من السرد تزامناً مع السرد "السير ذاتي".

رويت "مطر الله" بأسلوب الراوي المحاور المخفي، أطلقت عليه الراوية اسم "الصوت" وهو الذي ظلّ يحاور شخصية "مهران" ويذكره بظلمه وجشعه وقسوته، قد يكون هذا الصوت هو ضمير الشخصية الذي صحا من غيبوبة طويلة قاربت عقوداً، أو صوت ضحاياها الذين ظلمهم واضطهدهم، أو صوت "المؤلفة".

"المقطورة، مولد غراب، الصليب" صيغت بأسلوب الراوي كَلَمَ العلم ذي المنظور الإيديولوجي المهيمن على البنية السردية للحكي، وهي التي ينطبق عليها توصيف التبتير في درجة الصفر، هذه الرؤية يقف خلفها المؤلف بالضرورة، فلماذا يا ترى اختار الراوي هذا المنظور دون غيره للتبني؟، فالراوي بحدّ ذاته دور افتراضي يكلف به من قبل المؤلف لإدارة السرد.

#### ت- المؤلف والرواية المتعددة الأصوات :

عند الكلام عن الرواية المتعددة الرواة أو الأصوات، التي نادى "بإختين" بضرورة تبنيها حفاظاً على الموضوعية، هذه الرواية يجب أن لا تطرح فيها وجهة نظر المؤلف الذاتية ولا موقعه العقائدي وإنما تكون حرية البطل لحظة من لحظات خطة المؤلف ويشعر بوجود أشكال آخرين تقف إلى جانبه على قدم المساواة.<sup>(١)</sup>

(١) ينظر شعرية دمشق/سكي/٩٦.

"باختين" المعتدّ بالمؤلف وخاصةً "بستوفسكي" بعد تنظيره السابق للرواية متعدّدة الأصوات، يعود للإقرار بأنّ التعدّد الصوتي "الكلام هنا لا يدور حول غياب موقف المؤلف بل التغيير الراييكالي لهذا الموقف".<sup>(١)</sup>

المؤلف لا يخفي وإنما يغيّر خياره التكتيكي في البنية السردية فيفرّق منظوره بين المنظورات المتعدّدة، ويتيح للشخصيات فرصة تطوير منطقها الداخلي واستقلالها بوصفها كلمة الغير<sup>(٢)</sup>.

هناك سؤال يطرح، إذا كان تنويع الرواة والأصوات ممكناً لكل مؤلف يبحث عن التجديد، فهل يتمكّن كل مؤلف أن ينوّع لغته وأسلوبه في الحكى تبعاً لتعدّد الرواة؟

يعدّ "مستوفسكي" النموذج الأرقى لكتابة الرواية المتعدّدة الأصوات إلا أن بعض النقاد أخذوا عليه أنه يعدّد الأصوات والإيديولوجيا لكن لغته تبقى ذاتها وتلك إشكالية في رواياته<sup>(٣)</sup>، فتقنيّة تعدّد الأصوات تفقد حيويّتها إن لم يكن هنالك تغيير جذري في اللغة والأسلوب يلائم كلّ صوت. وهذا ما وقعت فيه بعض الروايات المروسة.

اختارت مؤلفة "الغلامه" صوت الناقد "عبد الجبار محمد" لتستبدل به صوت الرواية الرئيسة "صبيحة" في الفصل الختامي الذي أطلقت عليه عنوان "الرواية" حيث يروي الناقد الفصل الأخير من حياة البطلة ومشهد غرقها، لكن أسلوب الناقد لم يختلف عن أسلوب الساردة الرئيسة، ولم يكن بالإمكان التمييز بين المنظورين في الحكى لولا تصريح النص بأن الذي يروي الفصل "رجل" وليس أنثى.

في "أيوب" و"موت الأب" كانت هنالك رؤية فنية مميزة للرواية المتعدّدة الأصوات، فالأولى تروى تقابلياً بين صوت "أنا" البطل أيوب الذي يبرر أفعاله

---

(١) نفسه/٩٥.

(٢) نفسه/٩٢.

(٣) ينظر شعرية التأليف/٢٤.

بشئى الوسائل، وبين صوت المحامي المحايد ذي النظرة الموضوعية المختلفة عن نظرة البطل، وفي "موت الأب" هنالك روايتان متداخلتان، رواية الصحفي "أمجد" بمقابلها رواية الآخر الملقب "صاحبي".

أهمية التعدد الصوتي في الروايتين تتمثل بأن صورة المؤلفين استطاعت التخفي بين وجهتي نظر الراويين، فلا يكاد المتلقي يميز إلى أي من الوجهتين يميل المؤلف .

هنالك صوتان في "حجاب العروس" سرد بصوت الصبي "مطر" والذي ينتمي في منظوره إلى مقولة ظاهراتية الوعي وحسيته، وتتجسد فيه الشخصية المبارة، والصوت الآخر هو صوت الراوي/ المؤلف حيث سرد أجزاء من سيرته الذاتية المتخيلة أو الحقيقية في الرواية.

"تل الرؤوس" كانت كولاجاً من تعدد الأصوات يقول الراوي/ المؤلف "لقد استخدمت السرد الشامل أعني كل أساليب السرد الممكنة التي يتطلبها الحدث"<sup>(١)</sup>.

غير أن تلك التتويجات لم تكن متباعدة مع تعدد الرواة، وليس هنالك تناقض في وجهات النظر تقتضي ذلك التعدد، فالمنظور الفكري والتعبيري بين الراوي العليم، وبين "غريب مهدي" الراوي الثاني كان متقارباً وتبدو وجهة نظر المؤلف وتدخلاته واضحة جداً في الصوتين معاً، مما يجعل هذه الرواية المتعددة الأصوات يهيمن عليها المنظور الأحادي للمؤلف.

"سنة أيام لاخترع قرية" هي الأخرى رواية متعددة الأصوات بين أربع رواة، المؤلف الحقيقي والراوي "ناصر قوطي" وحكواتي المفكرة "كاظم مظلوم نجم" وبين صبي مفكرة الأحلام "بريس"،

---

(١) الرواية/٦٤.



يخوض المؤلفان الحقيقي "علي عباس" والإفتراضي "الراوي" جدالاً على طول الرواية تتطابق فيه وجهة نظرهما مع مشروع كتابة الرواية العجائبية والجماليات التي توفرها للسرد، ويستطيع المثقفي أن يستنتج تقارباً بين المؤلفين في الكتابة وفي رؤية العالم من خلال إشارات المحكي.

"جند موته مرتين" رويت بصوتين هما "نجم الفحام" البطل الجنوبي وصوت "الأخر" الناظر للبطل بعين أخرى ترى الأحداث من رؤية ناقدة للشخصية.

لم يعد المؤلف غريباً عن عوالمه التي يؤسسها بل أصبح ذاته سؤالاً محورياً ينبغي الإجابة عنه في سرديات الحداثة، ولذلك فإن العودة لأطروحة المؤلف الحقيقي أو الضمني بالتناظر مع الراوي أو بمعزل عنه ضرورة في النقد الحديث، وإن كان العزل بينهما تعسفياً أحياناً كثيرة، فالخطاب الروائي هو المبدأ إلى إعادة المؤلف إلى معترك نصّه وما على الدراسات إلا الإستجابة لهذه العودة والتصديق على حدوثها.

من محدّدات الإيديولوجيا الكلمة التي حظيت بأكبر قدر من الجدل والاختلاف طوال قرنين من الزمن هي "نسق كلّى لتأويل العالم الإجتماعي" وهي أيضاً "نسق تمثيلات تتميز عن العلم من حيث أن الوظيفة العملية - الإجتماعية تتغلّب فيها على الوظيفة النظرية".<sup>(١)</sup>

الإيديولوجيا بوصفها رؤية فكرية وجمالية للعالم تنهض بها طبقة أو مجموعة إجتماعية تعدّ مكوناً أساسياً في صياغة الخطاب الأدبي ومن ضمنه الروائي، فلا تكتسب مقولة الخطاب أهميتها المعرفية وأفاقها الثقافية إلا بوجود هذا المكون.

في شرحه للإيديولوجيا يتحدّث "عبد الله العروي" عن ثلاث مفاهيم متباينة، هي "مفهوم الأدلوجة، قناع يوظّف في المناظرة السياسية، ومفهوم الأدلوجة رؤية كونية يوظّف في اجتماعيات الثقافة، وأخيراً مفهوم الأدلوجة علم الظاهر ويوظّف في نظرية المعرفة ونظرية الكائن"<sup>(٢)</sup>. فالإيديولوجيا في التوظيف الخطابي لا تعدّ وعياً زائفاً بحسب "ماركس" كونها تمثيلاً وهمياً للمفاهيم بحاجة إلى أن يقلب باستمرار "العالم التمثيلي في تضادّه مع العالم الواقعي"<sup>(٣)</sup>، وإنّما هي رؤية للعالم يشيّدُها المبدع من مكونات سابقة في الوجود عنها لكنها مستجيبة لوعي المبدع بالواقع التاريخي والإجتماعي لكونه المعاش أو لطبقته الإجتماعية.

وقد كانت رؤية العالم هي الأساس الذي أقام عليه "غولدمان" منهجه السوسيولوجي في دراسة الأدب، اقتبسها من "هيجل، ولوكاتش، وكولفر". وعرف

(١) معجم تحليل الخطاب/٢٩٢.

(٢) مفهوم الإيديولوجيا، عبد الله العروي/١٣٠.

(٣) محاضرات في الإيديولوجيا والتأويل/١٣٩.

منهجه بالبنوية التكوينية وهي تنصّ على أنّ "أشكال الوعي لدى طبقة ما، هي في الوقت نفسه تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن، ولا يتوفر ذلك إلا للكتاب والمفكرين الكبار"<sup>(١)</sup>. تعدّ البنوية التكوينية الأدب بنية نصّية دلالية موازية للبنى الذهنية التي تتجاوز الفرد إلى واقعه التاريخي والسياسي ممثلاً بطبقته الاجتماعية "رؤيتها للعالم"، غير أن العبقرية الفردية للمبدع هي وحدها التي تستطيع الانتقال وتجاوز الوعي القائم لطبقته إلى الوعي الممكن الشمولي والإستشراقي للحراك الإجتماعي، يتمّ ذلك عن طريق عمليتي الشرح والتأويل للنصوص وهما عمليتان متلازمتان في تحليل ونقد النصوص الأدبية.<sup>(٢)</sup>

وقد أشكل العديد من المنظرين على منهج "غولمان"، وحاولوا تقويمه وتعديله والإزادة عليه فالإيديولوجيات الطبقيّة في نظر "كارل مانهايم" لا بدّ أن تكون ملطّخة بالنزعة الذاتية وبالميل إلى تزوير الحقائق حفاظاً على مصالح الطبقة، ولذلك يقترح بديلاً عن الرؤية الطبقيّة، رؤية الإنسان الأعلى ممثلاً بالمتقف الذي يستطيع أن يصل إلى المعرفة الموضوعية محرراً نفسه من الإنتماء الطبقي، فالأنثجنسيا هي الفئة الوحيدة القادرة على التحرر من الشرط الإجتماعي للمعرفة<sup>(٣)</sup>.

أما "بيير ماشيري"، فيقول عن العلاقة بين الرواية والإيديولوجيا "إن صورة الواقع كما تمّ تمثّلها في مرآة النصّ لا ينبغي البحث عنها في الواقع بل في الشكل الذي تمّ رسمه داخل المرأة"<sup>(٤)</sup>.

(١) -في البنية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولمان بجمال شحيد/٤١.

(٢) -ينظر شرح البنية التكوينية أو التركيبية، المصدر نفسه/٣٥، ١٠٠.

(٣) -ينظر النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد لحمداتي/٢١.

(٤) -نفسه، ٦٢.

ويقول أيضاً "ولو أخذنا بعين الاعتبار الوظيفة الاجتماعية والإيديولوجية للجملة، إن البنيات النحوية الكبرى أو السردية هي الأكثر أهمية بالنسبة لسوسيولوجية النصّ الخطاب، ذلك أن البنية السردية لنصّ أدبي تشكل كوناً منسجماً ومستقلاً نسبياً".<sup>(١)</sup>

فالعلاقة بين الواقع والنص لا تكون متناظرة دائماً بل معقدة ذلك التعقيد الناجم عن كون النص مكون من أجزاء متغايرة ينبغي من الباحث ملاحظتها قبل أن يلاحظ بنى الواقع الاجتماعي.

يستلهم "حميد الحمداني" طروحات "ماثيري" ويؤكد على أهمية التفريق بين الإيديولوجيا في الرواية، والرواية كإيديولوجيا، فيقول: "هناك إذن محتوى النصّ الذي يتكوّن من معظم الإيديولوجيات، وهناك ثانية علاقة الاحتجاج القائمة بين النصّ ككلّ وبين محتوى النصّ، النصّ ككلّ هو من صياغة المبدع، أما محتوياته فهي عناصر مستمدة من الحقل الاجتماعي".<sup>(٢)</sup>

الإيديولوجيا في الرواية هي من حيازات الباحث بدايةً إلا أنّ دخول إيديولوجيا المؤلف إلى فضاء الكتابة تتغير طبيعتها بسبب تأثرها أولاً: بالإزاحات اللغوية من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكير وإعادة البناء والاستبدال والتقاطع مع نصوص أخرى "التناص"<sup>(٣)</sup>، وثانياً: سلطة التأويل وهو القارئ "فكل جماعة تعزل من النصّ عن وعي أو غير وعي ما تراه مناسباً لتصورها الخاص وتلغي الباقي".<sup>(٤)</sup>

---

(١) - نحو سوسيولوجية للنص الأدبي، بيير ف زيماء، ت.نجورج في صالح، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الخامس ١٩٨٩.

(٢) - نفسه، ٢٧.

(٣) ينظر مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، محمد سالم محمد/٣٦.

(٤) النقد الروائي والإيديولوجيا/٢٧.

لذلك فإن إيديولوجيا المؤلف تتعدّد إلى إيديولوجيات لما تتركه دلالة البنية النصّية ومن ثم سلطة التأويل من تشويهاً .

إنّ إيديولوجيا المؤلف هي العصب الذي يغذي رؤية العالم الفكرية في النصّ سواء وضعت هذه الإيديولوجيا على لسان الراوي أو الشخصيات أو تخفت في البنية الحكائية للرواية بمجملها.

بالإحالة إلى الرؤية الغولمانيّة لا يمنع الناقد المتنبّع لهذه الإيديولوجيا من الحركة باتجاهين في دراسة موسيولوجيا الرواية<sup>(١)</sup>، فمن الممكن الإقادة من مسيرة المؤلف في فهم إيديولوجيا نصّه أو أن بنية النصّ هي من تفسّر إيديولوجيا المؤلف وتضيء عليها، مع الأخذ بنظر الاعتبار القراءة الدقيقة والمتجردة تجنباً للوقوع بما يمكن أن يطلق عليه بـ "الخلل التأويلي".

لكنّ دراسة إيديولوجيا المؤلف في الرواية ليست ذات فائدة بحدّ ذاتها إن ظلّت مرتهنة للسياق ولم تسهم في توجيه دلالة النصّ، لتحقيق ما تسعى إليه الدراسات الموسيولوجية النصّية للأدب من أن تكون جزءاً من نظرية الدلائل لدى "باختين"، والبنوية التركيبية لدى "غولمان"، وعلم اجتماع نصّي لدى "ريما" الذي يقول: "على المحلّل ألا ينسى أن يضع في اعتباره الوظيفة الاجتماعيّة والإيديولوجية للجملة، لأن البنية السردية لنصّ أدبي تشكّل عالماً متجانساً نسبياً إنها تحاكي الواقع وتعيد إنتاجه وتتماثل أحياناً بشكل ضمني أو صريح معه".<sup>(٢)</sup>

بين إيديولوجيا المؤلف والطريقة التي يشكّل بها لغته الروائية نقاط تواشج تفرضها طبيعة التأثير والتأثير بين الواقع والشكل الروائي بصفته تمثيلاً للبنيات

---

<sup>(١)</sup> ينظر في البنية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولمان، جمال شديد، حيث يقول: "يجب أن يكون خلف كل جملة

في النصّ فاعل لا يجرز نسياته والإغفال عن دوره، لأن الإنسان هو المحرك الوحيد للتاريخ" ٨٩

<sup>(٢)</sup> نقلًا عن مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر/٢٠.

الذهنية لمجموعة إنسانية أو طبقة اجتماعية "إن تاريخ الألب هو تاريخ أشكال قبل كل شيء فكل شكل جديد يشكل قطيعة فنية وإيديولوجية مع الشكل السابق"<sup>(١)</sup>.  
ولست أعني باللغة هنا الدراسة النصّية اللسانية وإنما الشكل التعبيري المتمثل بحضور اللغات الاجتماعية المختلفة، والخطابات الإجناسية الكبرى مثل الشعرية والمحاكاة .

يعرف "باختين" الأسلوب الروائي بأنه "كشف لهجة الروائي الفردية مفرداته ونحوه أو باتجاه كشف خصائص العمل بوصفه كلاً كلامياً بوصفه قولاً"<sup>(٢)</sup>.  
وقد طرح "سعيد يقطين" وجهة نظر هامة بغية دراسة الرواية ضمن البنيات الاجتماعية والثقافية، وذلك بتمييزه دراسة "النص" في ضوء الأسلوبية التي تعنى بدراسة التركيب والدلالة واحتفظ لمفهوم "الخطاب" بالدراسة النحوية واللسانية لقطبي الرواية وهما الراوي والمروي له.

"إذا كنا في الرؤية والصوت نبحث عن المتكلم والذي يرى والمتنظور الذي من خلاله تتقدّم الأحداث، فإننا في الروايات والبنيات الموسوية - لسانية نجدنا نبحث في روايات الكاتب والقارئ والنصوص في كلّ ما يتّصل بما هو متعالٍ عن النص"<sup>(٣)</sup>.  
المتعاليات النصّية تعني علاقة النصوص ببعضها البعض ضمن النصّ الواحد، ودراسة المناصّ والتناصّ والميتانصّ.<sup>(٤)</sup>

إنّ قراءة إيديولوجيا المؤلف وربطها بأسلوبه التأليفي في الوقت الذي تعدّ فيه عملية مشاركة من القارئ في إنتاج دلالة النص وتقييم أبعاده الجمالية، تسهم في موضعة النص داخل التاريخ والثقافة التي أنتجتّه وينهض بتحويلها إلى أشياء

(١) الرواية الدرامية/٢٩.

(٢) الخطاب الروائي/٢١.

(٣) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين/٥٤.

(٤) نفسه/٩٩.

مختلفة "شكل وبنية ونظام" موازية للواقع حيث تكمن الأهمية المعرفية للخطابات الأدبية والفنية.

الإيديولوجيات المهمة الواضحة للقارئ والمتشكّلة منها النصوص هي كالآتي:

#### أ- الماركسية الثورية/ الرواية الدرامية :

اقترن تاريخ الرواية العراقية خطاباً أدبياً وثقافياً بالماركسية نسقاً سياسياً واجتماعياً، فقد ظلت الرواية وعلى مدى عقود أمينة لهذا الفكر، ولم تحسن التغريد خارج سربه إلا في حالات استثنائية ولم تتمرد عليه إلا في وقت متأخر من القرن العشرين.

رافق نشوء طبقة الأنجلنسيا العراقية وصول فنّ القصة الحديثة من الغرب عن طريق الترجمة وساهمت الصحافة في انتشاره بين أوساط المثقفين<sup>(١)</sup>، وتأسيس الحزب الشيوعي العراقي المستندة أصوله إلى الفكر الماركسي الثوري، وانضمام أغلب المثقفين العراقيين من طبقات وانحدارات طبقية مختلفة وبخاصة في المناطق الريفية والمهمشة وبالأخص "جنوباً".

وإذا كان "لوكاتش" عدّ الرواية الأوربية في القرن التاسع عشر ملحمة الطبقة البرجوازية فمن الممكن اعتبار الرواية العراقية هي ملحمة الطبقة المثقفة التي تبنت الفكر الماركسي<sup>(٢)</sup>.

بناءً على ذلك أرى من الصواب أن تُدرس الرواية العراقية سوسيو- بنائياً من داخل تحولات الوعي الثقافي والسياسي لطبقة كتاب الرواية المنتمين لهذا الفكر.

"نقطة ابتداء الماركسية ستضمّن ظهور فكرة الأساس الواقعي، يصبح الأساس الواقعي البنية التحتية وترتبط الإيديولوجيا إلى هذا الأساس كبنية فوقية"<sup>(٣)</sup>.

(١) ينظر نشأة القصة العراقية وتطورها في العراق، عبد الله أحمد/ ٢٥.

(٢) ينظر الخطاب الروائي/ ١٨.

(٣) نفسه/ ١٣٠.

تمثل الآداب والفنون بنية مرآتية تمثيلية مطابقة للواقع أو متناظرة معه، هذا النسخ المرآتي يكون الإيديولوجيا ويضمن وظيفتها.

كلمة "الثورية" تؤخذ بمدلولاتها الإيجابية التي نادى بها الماركسية منها عدم الركون للظلم والاستغلال والسعي لتغيير الواقع، ومدلولاتها السلبية المتمثلة برفض الآخر وإقصائه، وتمجيد العنف، وأسلوب التفكير "الدوجماطيقي" المعني به "ليس إلا الرأي القائل إنَّ الحقيقي عبارة عن قضية ثابتة متصلبة".<sup>(١)</sup>

الماركسية الثورية في تمثلاتها النصية المدروسة مثلت الواقعية أسلوباً في الكتابة، ولا شك أن الواقعية في الرؤية والتطبيق تتجزأ إلى واقعيات غير أن البحث سيحترز من الوصف المجزأ لأن الرواية قد شيدت على أساس الواقعتين الإشتراكية والنقدية .

الماركسية الثورية كان لها موقف "عدائي" تجاه أنظمة الحكم، والسيطرة الأجنبية، ودعت إلى إنصاف حقوق الطبقات العاملة والفلاحية، وتحقيق العدالة الإجتماعية، وعدالة القضاء، ومنح المثقفين دوراً رئيساً في الحياة.

كل ذلك واضح في كتابات "مهدي عيسى الصقر"، وفهد الأمدي" فكان منطق الرفض والثورة ضد الآخر "الأجنبي، الحكومة، الإقطاع"، وكشف طبائع الإستبداد منطقاً يحكم كتاباتهما بشكل عام، والوارد في روايتي "رياح شرقية رياح غربية" و"الصليب"، فالثورة واضحة في الروايتين حيث سردت الأولى قصة الإضراب الشهير، والثانية انتهت بثورة للمهّشين بعد إعدام "حلب بن غريبة" ظلماً.

الفارق بينهما أن "الصقر" دائماً ما يعود للتردد في قناعاته عن الثورة والتغيير لأن ثمة حتميات تاريخية تحكم حياة الجنوبيين منها هيمنة الآخر والمصالح الإمبريالية في الشرق، والأمس غير العادلة التي نشأت عليها الدولة العراقية

---

(١) الإيديولوجية/٦٥.



الحديثة، وتذبذب الطبقة المثقفة بين الطموح في الحياة البرجوازية ومباهجها والإحساس بضرورة الدفاع عن الطبقات المهمشة.

وقد سرد نتفاً من سيرته الشخصية في رواية "أشواق طائر الليل"، أوضح فيها عدم قدرته على السير في طريق المعارضة والنضال السياسي، في حوار سردي يتحدث "هادي" مع "يوسف بن هلال" وقد كان هارياً وقتها من النظام الملكي ومقيماً مع بعض المطاردين السياسيين في الكويت: "قل لي أيها الشاعر الخائب ماذا فعلت قصيدتك" يرتفع صوت هادي المتبرم..

- نكف عن مناقشته، لا جدوى من مناقشته، فهو يتأكله إحساس بالإحباط لا علاج له سوى العودة إلى الأهل داخل الوطن، والوطن يبدو نائياً، ولا سبيل إليه".<sup>(١)</sup>

بقي "مهدي عيسى الصقر" منقسماً على ذاته بين حياة الكاتب البرجوازي المحتاج لدعم السلطة ورعايتها من أجل الإستمرار في الكتابة والإبداع وبين أفكار المثقف الثوري المؤمن بالنضال السياسي طريقاً لتحقيق العدالة.

بينما يظهر "فهد الأسدي" وفيماً لأرائه في الحياة والكتابة متصلباً في مواقفه الإيديولوجية لا يحيد عنها وإن كلفه الموت مثل بطله "حلب" أو العزلة والإنطواء على نفسه وأفكاره.

"جاسم المظير" في رواية "مذكرات سجان" يبدو منتصباً للماركسية الثورية فقد أيد فيها جهاراً الشيوعية ونكّل بأعدائها إلى الحد الذي خرج نصّه من الأسلوب الروائي ومالت لغته في صفحات عدّة إلى لغة المنشور السياسي الحزبي.

الشيء الذي ميّز الرواية الصادرة في المنفى، إشهار العلامة الطائفية المتمثلة في الدفاع عن حقوق الجنوبيين من "الشيعة"، تلك العلامة التي نعثر عليها مشفّرة في نصوص جميع الماركسيين الثوريين من نوي الإنحدار الشيعي حيث أشاروا إلى

---

<sup>(١)</sup> الرواية/٩٨.

مسألة اضطهاد حقوق الغالبية التي تمثلها هذه الفئة، "عمار عبد الهادي" الشاب الشيوعي "ابن السجان" يقول: "وجد الذين يملكون الأراضي والأموال هم الأكثر نفوذاً في الريف، وهم من طائفة السنة، حتى في أطراف الهور حين عمل في مركز شرطة سوق الشيوخ وجد آلاف الأفراد المتشيعين من بني أسد بينما يرأسهم بضعة أفراد من آل سعدون".<sup>(١)</sup>

يؤيد "عبد الله صخي" الإيديولوجيا الماركسية، بالرغم من أن "خلف السدة" تعدّ بانوراما توثيقية مرئية لزمن البدايات ولحياة البسطاء المهاجرين من الأهوار، إلا أن السرد الضمني لسيرة الرئيس "عبد الكريم قاسم" وما تضمنته من وصف حميم لهذه الشخصية ونعت أعدائه بالقتلة والإتقاليين والمتوحشين يرجع بالقارئ إلى توجهات الحزب الشيوعي العراقي، وتأييده للزعيم، يقول الراوي "حين قصفت طائرات الإتقاليين وزارة الدفاع كان رئيس الوزراء في بيته فانطلق على الفور إلى هناك عبر شارع الجمهورية لكنه لم يتمكّن من الوصول. كان الشارع مكتظاً بالناس الذين خرجوا لنصرته".<sup>(٢)</sup>

إنّ تأييد شخصية ارتبط اسمها بالعنف السياسي العراقي وبهذا الشكل الواضح والموجه يعضد ما أحسبه ثورية إيديولوجية يتبناها الكاتب وتظهر في نصوصه بوعي منه أو دون وعي.

رواية "الغبش" لشاكر الميّاخ هي الأخرى تتضمن هذا التوجه فهي تشنّ هجوماً شديداً على الإقطاع وسلطة القبيلة والسلطة الدينية والحكومات المستغلة بمنظور أحادي موجه.

<sup>(١)</sup> منكورات سجان/٤٨.

<sup>(٢)</sup> الرواية/١١٤، في المقبس الوارد تعريض بشخصية "صدام" الذي اخفأ عند هجوم الأعداء عليه.

الأسلوب السردى في الرواية التي تقدم الإيديولوجيا الثورية يكون مستنداً للتاريخ سرداً "سيرورة الحدث والشخصية" ورؤية مركزية للعالم، فالوعي الذاتى عند هؤلاء الكتاب يتميز بتعميم الأحكام وتقرير الحوادث الكلية من خلال المنظور الوصفى للحدوث وعدم ربط العلة بالمعلول<sup>(١)</sup>، كل ذلك ينتج منحنى صورياً "وصفياً ومرآتياً" وليس فلسفياً انتقائياً، فالجدلية تتمثل دائماً في الأسبقية التكوينية بين الصورة "التمثيل الحسى" وبين الماهية "العقل المدرك".

يهيمن التمثيل التاريخى على وعى هؤلاء الروائيين فيجعلهم يصوغون رواياتهم على شاكلته "شخصيات وأحداث" مع الفوارق اللازمة بينه وبين الأدب، فالمرحلة البنيوية للعزل التي بدأها "أرسطو" في التفريق بين أنواع المحاكاة "السرد التاريخى والتمثيلى والملحمى" لم تزل قيد الإشتباك والتداخل، والإيديولوجيات الثورية قائمة على اندماج الوعي بتمثلائه الواقعية.

النموذج الدرامى أو ما يطلق عليه "الإراءة أو الإظهار" هو السائد في هذا النمط من الروايات، ومن مميزات الإظهار الرئيسية الإهتمام البالغ بالشخصية "صورة ونمطاً" والإهتمام بما يعرف بشخصية المكان لأنه يحتفظ بالزمن مكتفياً، فالشخصية الممتلئة بالمكان وبالصرع من أهم ما اشتغلت الروايات الماثلة على صياغته بتركيز وإتقان.

لقد ذكر مؤلف كتاب "الرواية الدرامية" عدداً من السمات التي تميز هذه الرواية منها ما ذكرت، وإضافة إليه احتواءها على النفس التراجيدي الشعري، والنهايات المأساوية، وثنائية الصراع، وحضور المشهد وكثافة والذي يقترب فيه زمن السرد من زمن القصة<sup>(٢)</sup>. ولم يذكر الكاتب أهمية الوصف للدراما كونه ينقل التجربة

---

(١) ينظر: مقامة المحذور زكى نجيب محمود لكتاب أرسطو في فن الشعر، وهو يشرح الفرق بين المحاكاة والسرد التاريخى/ز.

(٢) ينظر: الرواية الدرامية، باسم صالح/٣١.

البصرية بتفاصيلها الحسية إلى اللغة مضافاً إليها أبعاد المنظور الإيديولوجي للمؤلف.

أما هيمنة الزمن الحاضر على المشهد فلا تنقض ما قلته عن اقتران الإيديولوجيا الثورية بالتاريخ سرداً أو رؤية مركزية، وقد يطلق على هذا النوع من السرد "بالقص الصائب الخالد" المعبر عن روح المجتمعات وأساطيرها الثابتة في جوهرها.<sup>(١)</sup> فمثلاً رواية "رياح شرقية رياح غربية" تضمّنت سرداً زمنياً متسللاً للإضراب، أما "أشواق طائر الليل" فالتاريخ يعدّ مركزها ليس بأسلوب التتابع الزمني للأحداث وإنما لأهمية سيرة الشخصية التي طرحتها، ولضرورة استعادة التاريخ في كلّ مرة يستعصي فيها فهم ما يجري في الزمن الحاضر.

يبلغ الأسلوب الدرامي في الكتابة كثافته التصويرية والإيقاعية عندما ينتقل من الدرامية إلى الأسلوب السينمائي شديد الدمج بين فنون عدة باستخدام تقنية اللقطة، وقد بلغت رهافة الحس الدرامي عند "مهدي عيسى الصقر" جداً وصل إلى السينمائية، فيما يكتب من مقاطع تصويرية تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام، وتتميّز بحركية سلسلة تلقائية دون انتقال مفاجئ، ولا يفضي ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه.<sup>(٢)</sup>

وما ذكر من أمثلة في مبحث "الصورة المشهدية" ما يغني عن الأمثلة في هذا الباب.

## ب- ماركسيات جديدة منجّنة/ المناص والميتاسرد

(١) ينظر: أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، ١٧، المقالة المنصصة للنقاد مؤرّوب فراي/ ١٧٠.

(٢) نفسه/ ١٩٥.

أعدّها ماركسيات مدجّنة في المنظور السياسي النقدي لهذه المجموعة من الكتاب، وإذا أخذت المنظور الأدبي/ الشكلي بنظر الاعتبار، "فالماركسية الجديدة" أو "ما بعد الماركسية" تسمية مناسبة لأسلوبهم في الكتابة السردية .

الماركسية الجديدة أو ما بعد الماركسية مصطلحان يطلقان على مجموعة المناهج والنظريات الشارحة والمؤولة والناقذة لإيديولوجيا "ماركس ولينين" ومن ثم المنقلبة عليهما، من أبرز منظريها "التوسير، فيبر، فوكو" وقد تبنت مدرسة فرانكفورت هذا النهج ممثلة بـ "هابرماس، أدرنو، بورديار".

عدّت مقولات "لوكاتش" عن "الوعي المتشئ" الذي يجعل العملية الذهنية أمراً ثابتاً شبيهاً بالشيء نتيجة لتقافة الاستهلاك، وأفكار "غرامشي" عن الهيمنة وهي "شبكة الأدوات المادية والإيديولوجية التي تحافظ من خلالها الطبقة الحاكمة على سلطتها من خلالها"<sup>(١)</sup>، هي الممهد لتفسير الماركسية تفسيراً موضوعياً مستبعداً للذات.

وقد طرح "التوسير" مفهوم "القطيعة المعرفية" الذي شرح به أفكار ماركس بين مرحلتي الإهتمام بالكائن البشري بوصفه فرداً ووعياً ذاتياً ومرحلة الأساس الواقعي للتاريخ المعبر عنه بصيغة قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج دون الإشارة إلى الذات، فالبنينات الموضوعية هي من تحدّد وتقود الإيديولوجيا وليس العكس.<sup>(٢)</sup> ومن ثم يطابق التوسير بين الإيديولوجية والمثالية بمعنى "إنها عنده الميل إلى إضفاء وجود واقعي على الظواهر المثالية وعلى الذات بخاصة"<sup>(٣)</sup>.

عند "تيشّة" و"فوكو" هنالك خطابات وليس كائنات أما آثار الواقع فهي مجموعة القواعد وطرز التصنيف التي تسمح لنا بفهم الثروة الفوضوية، فالوعي والإيديولوجيا

(١) الإيديولوجية/٩٤.

(٢) ينظر محاضرات في الإيديولوجيا والبيوتيقيا/٨٣.

(٣) الإيديولوجية/١٠٢.

أوضحت مصطلحات فائضة عن الحاجة، وهما صيغتان عن "الإله الراحل" الذي كان يحكم أفعال البشر<sup>(١)</sup>

استناداً لذلك وضعت الأرضية لما بعد ماركسية لاستبعاد الذات من دائرة الاهتمام وتعيين الموضوع أو البنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية بديلاً عنها. وهذا جوهر ثقافة السلعة عند مدرسة فرانكفورت التي عرفت الوضع لما بعد حدثاتي هي أنه الحالة الذهنية عن الانتصار النهائي للسلعة، ومن ثم رفع التمثيل فوق الواقع، فقد انتهى "بورديار" للقول "ليس فرد اليوم المنسوج من الخيالات إلا شهادة بالغياب"<sup>(٢)</sup>.

الوضع لما بعد ماركسي ألغى مشروعية الثورة بإلغائه أهمية الإنسان محركاً للتاريخ وفرض حتمية السلطة القائمة وعاد بالبشرية إلى مرحلة العبودية الأولى<sup>(٣)</sup>، والخضوع التام.

"الخضوع" وضع يناسب ما اصطلح عليه "بالماركسيات المبنية" يندرج تحته كتاب الرواية الذين برزوا في حقبة الديكتاتورية وتأثروا بأفكار ما بعد الحدث في استبعاد الإنسان من دائرة الفعل، وتصويره بوصفه آلة تتبع مشغلها وهو "السلطة".

بعض هؤلاء الكتاب كان منتقياً للحزب الشيوعي العراقي وقد أخفى انتماءه خوفاً من السلطة أو محاباة لها، والبعض الآخر انتمى بشكل رسمي لحزب السلطة وربما كان بعضهم منتقياً لإيديولوجيات أخرى دينية أو قومية تركها والتحق بأفكار السلطة، فهي "ماركسيات" وليست واحدة.

ليس من باب الخطأ الكبير هذا الجمع بين إيديولوجيات مختلفة مثل الماركسية والبعثية اللتان تبدوان متناقضتين للوهلة الأولى؟ فمن الثابت في تاريخ العراق أن

(١) ينظر الكتاب نفسه/١٢٣.

(٢) نفسه/١٤.

(٣) "بورديار" يسمي عقلية المستهلك "أخلاقية عبد"، ينظر مدرسة فرانكفورت/٨٢.

هذين التوجهين وإن خاضا صراعاً دموياً طويلاً من أجل الاستحواذ على السلطة، تارةً باسم حكومة الطبقة العاملة وأخرى باسم القومية العربية إلا أنهما اتفقتا على ثوابت فكرية منها علمنة الدولة وتحقيق العدالة الاجتماعية ورفض السيطرة الأجنبية، مما حدا بالتوجهين للتحالف في جبهة وطنية مشتركة في السبعينيات<sup>(١)</sup> كما وأن جميع المثقفين العراقيين من مختلف الإيديولوجيات تأثروا بالثقافة والأدب الماركسيين وإن تقاطعوا مع أفكار الحزب الشيوعي سياسياً، فالثقافة ومشروع الكتابة كانت دعوات ماركسية لا تقل رسوخاً عن دعواتها السياسية والاجتماعية.

إنَّ حقبة الثمانينيات وما بعدها شهدت تغيير القناعات واقتضاح زيف الإيديولوجيات وبداية أفولها. كل تلك المبررات تبيح الجمع بين أيديولوجيات متباينة تحت عنوان "ماركسيات مدجّنة".

أبرز روائيين مثلاً هذا التوجه هما "عبد الخالق الركابي، أحمد خلف"، ومن بعدهما يأتي "محسن الموسوي، هشام توفيق الركابي، محمد شاكر السبع، محسن الخفاجي، وارد بدر السالم، فيصل عبد الحسن"، طرح هؤلاء الكتاب ذات الموضوعات ذاتها التي طرحها كتاب الماركسية الثورية فقد تحدثوا على الصراع الطبقي وغياب العدالة الاجتماعية، الحروب، هيمنة الآخر وتسلطه إلا أن رؤيتهم للعالم لم تؤيد شرعية الثورة والتغيير وإنما كانت مستجيبة لواقع الإستبداد والقهر وخاضعة لهما.

نهايات أبطالهم المأساوية دليل واضح على رؤيتهم المتشائمة للتاريخ وشعورهم بعدم جدوى الفعل المياسي وحتى الأفكار في تغيير الواقع، فثوابت السلطة راسخة،

---

<sup>(١)</sup> في كتاب "مدينة الأمل" تقول الكتلة الماركسية هيفاء زنكة "أخذ معظم معارضي نظام البعث من الكتاب والشعراء ومثقتي الحزب الشيوعي يتقبلون قيادة حزب البعث بالتدريج بوصفها نسخة من سلوك الطريقة غير الرأسمالية في السياسة ٦٨٣".

وأجهزتها القمعية مستحكمة، والإنسان في الجنوب محكوم بغريزتي البقاء والطعام ليس له إلا أن يحافظ عليهما.

طرح "أحمد خلف" و"عبدالخالق الركابي" رؤية جديدة للشكل الروائي بنيلاً عن رؤية العالم الإيديولوجية والتي تجاوزتها أفكار ما بعد الحدائنة نتيجة لطبيعة العصر المضطربة، ولخصوصية الظروف السياسي العراقي والذي فرضت فيه الديكتاتورية المقيتة أنماطها في السياسة والثقافة والأدب.

رواية "سابع أيام الخلق" في رايانها الزمنية لاستخدام المتن الميتا سردي ولما قدمته من مستوى شكلي متفرد عما سبقها قد أشعلت حمى التنافس بين كتاب الداخل لتطوير أساليبهم والإشتغال على الإجراءات الما بعد حدائنة في الكتابة الروائية.

استلهمت الرواية وبشكل لاقت مقولات المفكر "محمد عابد الجابري" عن جنور تشكيل العقل العربي في ثلاث علوم هي "البيان، البرهان، العرفان"، علم البيان مثل ما جاء في متن المخطوطة من أسلوب بديعي منمق، أما "علم العرفان" فقد تمثل بشخصية السيد "تور" التي ترمز للعرفان "الشييعي" واتخاذ الطابع الكهنوتي في الممارسة، واعتداده بالأثر مكاناً وأشخاصاً وإيمانه بالزمن الدائري من حيث المبدأ والمعاد. أما العرفان الصوفي فقد تمثل بالإشارة المباشرة إلى كتابات محي الدين بن عربي، ومنها العبارة الواردة في تقديم الرواية "العالم حروف مخطوطة مرقومة في رقّ الوجود المنشور، ولا تزال الكتابة فيه دائمة لا تنتهي"<sup>(١)</sup>.

وقد قسم روايته على شكل المدونات الصوفية مثل "سفر الألف، إشراق الصفات"، أما علم البرهان والذي يعني "العمليات الذهنية التي تقرّر صدق قضية

(١) الرواية/٥.



ما بواسطة الإستنتاج"<sup>(١)</sup>، فيمثل مضمون الرواية التي أسبغ عليها الشكل الكثيف واللغة البيانية سمة الغموض، وفي مضمونها تشرح الواقع السياسي العراقي الذي يعيشه إنسان الجنوب بالمقارنة مع بنيات العقل العربي المتجذرة، وفرضية المكان بين الثبات والتحول، أما إيديولوجيتها فتتنمي لطروحات الفكر الماركسي عن أهمية علاقات الإنتاج ورأس المال بالنظام السياسي ومفهوم الدولة الحديثة. ولم يفت "الركابي" أن يضمن روايته تناسلاً مع الشكل التراثي للحكاية العربية ممثلاً بألف ليلة وليلة، وأن يثبت مقولات "باختين" عن الكرنفالية في مراجعته الميتا سردية لمشروع الرواية.

في حوار بينه وبين صديقه الشاعر، يقول الراوي:

- "أجابني ويدانا تصطدمان في الظلام، وهما في سبيلهما لالتقاط آخر ما تبقى من صحن المازة

- الذي يجمعنا هو الأسلوب الحديث للرواية، فقد قال باختين "أسلوب الرواية هو تجمع لأماليب ولغة الرواية هي نسق من اللغات".<sup>(٢)</sup>

جمع الحوار بين الرؤية الموضوعية عن انتهاء دور المثقف في الحياة العامة وانعزاله في حانات الشرب وهو يهذي بكلام عن السرد والأدب والشعر، وبين الرؤية الشكلية في كسر الإيهام الروائي من خلال المتن الميتا سردي.

أثارت "موت الأب" ذات الموضوعية عن انسحاق المثقف وانتهاء دوره الاجتماعي واستجدائه للقامة العيش أثناء الحصار التسعيني، واشتغلت شكلياً على تقنيات سردية حداثية منها، التناسل مع القصص الديني ممثلاً بقصة النبي إبراهيم مع ولديه "إسماعيل وإسحاق"، متخذاً منها أساساً لمضمون الرواية الذي يتحدث عن جنور

(١) بنية العقل العربي، محمد عابد الجابري/٣٨٣.

(٢) الرواية/١٣٤.

العنف والتسلط في المجتمعات الدينية، وهو ما يعرف بالعنف المؤسّس للثقافة "في معظم الميثولوجيات يشكّل ذبح مخلوق ميثولوجي من قبل مخلوقات مكتسباً يجري الحفاظ عليه من خلال الطقوس، ومن جهة أخرى فاتحة لنظام تمثل الميثولوجيا منته فمنه تتبثق مجمل القواعد والممارم والمظاهر الثقافية".<sup>(١)</sup>

وتتاصر أيضاً مع مسرحية "هاملت" لشكسبير طارحاً ثيمة "الجسد والجنس المحرّم". بين الأب وأخيه وولديه، ودور جسد المرأة في تأجيج الصراعات بين الرجال عموماً وأحياناً بين الشعوب.

حضور الميتا سرد من خلال مراجعة الشخصيتين الرئيسيتين لأفكار الرواية وطريقة بنائها وتقنية وتعدّد الأصوات إذ كان السرد تناوبياً بين الصحفي والآخر التاجر.

الروائيون الآخرون لم يكونوا مولعين بالتجديد الشكلي مثل الركابي وخلف لكنهم ساهموا في مختلف أساليب الكتابة الجديدة التي راجت نهاية القرن العشرين ومطلع الألفية.

تبقي أن نسأل عن "محمد خضير" ما إيديولوجيته أو رؤيته للعالم في رواية "كراسة كانون"؟. خضير من المواهب الإبداعية الفذة التي يتسنى لها أن تعيش عصرها وتتمثله فكراً وإبداعاً وتستطيع أن تتجاوزه وتستشرف العصر اللاحق، فهو ينتمي أسلوبياً إلى الماركسية الجديدة من خلال الإحتفاء بتقنيات التناص والميتا سرد واللغة الشعرية إلا أنه ومن خلال استخدامه لرمزية الحيوان في الرواية وكثافة قد فتح أفاقاً للإيديولوجيا الفوضوية وتوجهات استبدال الإيديولوجيا باليوتوبيا، فقد قام بتقشير صورة الإنسان الآلمية وعكس في مرآة النص صوراً للوحات عالمية تكعيبية تتحرك على سطوحها رموز لسطوح وهيئات وأشياء وحيوانات، ومن بعدها

<sup>(١)</sup> العنف والمقس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، تركي علي الربيع/١٤.

انتقل إلى "تل الجماجم". وإشارته إلى التل أسطورة المكان المهدي/ المقفر الخرب قد مهد للإيديولوجيا "الفوضوية" في الكتابة والتي ستعلن عن نفسها جهاراً في كتابات الجيل اللاحق.

### ت- الإيديولوجيا الفوضوية / خطاب المرأة، النص العصابي:

الفوضوية ظاهرة تاريخية "فنية وأدبية" أكثر منها إيديولوجية ذات ثوابت فكرية محددة، ترجع جذورها إلى الأجواء التي سادت أوروبا بعد الثورة الفرنسي ١٧٩٧ حيث ظهر الإختلال في التوازن بين شعارات الحرية السياسية المطلقة وبين ثوابت الإقتصاد والتوازن الإجتماعي وهيمنة رأس المال، فقد عكست هذه الحركة ردة فعل إنسان القرن التاسع عشر الذي خدع بشعارات الحرية، وإذ ظنّ نفسه مخدوعاً من الدولة أشاح عنها وتوقع في داخله، وأشاع وعياً متمثلاً بالهروب من واقع الدولة ورفضها.<sup>(١)</sup>

دعت الفوضوية إلى شكل من الحرية المطلقة للإنسان رافضة أنواع الإكراهات التي تفرضها الأنظمة السياسية أو الإقتصادية والإجتماعية، وإذ تعدّ الإيديولوجيا الماركسية أساسها الفكري والروحي بغية تحقيق المساواة والعدالة الإجتماعية إلا أنها ليست بعيدة عن الليبرالية في دعوتها للفردانية وتضييق سلطة الدولة.

من أبرز منظريها في بدايات ظهورها "وليم غودين" و"ماكس شترنر" والروائي الروسي "ليون تولستوي" (١٨٨٢-١٩١٠) فقد اعتبر من الداعين للفوضوية لأن نصوصه مشبعة بصوفية شبه لا زمنية.<sup>(٢)</sup> عادت للظهور بعد عقود من الركود والنسيان في ستينات القرن الماضي إذ انطلقت تظاهرات طلابية صاخبة في باريس

<sup>(١)</sup> ينظر الفوضوية، هنري أرفين، ت: هنري زغيب/ ١٥-١٦.

<sup>(٢)</sup> ينظر المصدر نفسه/ ٦١.

ويرلين مطالبة برفع وصاية الدولة على الحريات هذه العودة مثلت الشكل الأكثر تطرفاً لما بعد الماركسية.

المنظر الفرنسي "غي دييور" منظرها الأبرز، تزعم حركة أطلق عليها "الظرفيون" وهم جماعة شبه فوضوية تستمد أفكارها من عالم الفن الراديكالي، وقد اعتقد هؤلاء أن السير قسماً لن يكون من خلال ثورة بروليتارية بل من خلال محاولة مزج الفن ذلك المزج الخلاق بالحياة اليومية".<sup>(١)</sup>

وقد وفّرت الميرالية والدادائية والموسيقى الحية حجر الزاوية لهذه الأفكار. مثل "غي دييور" اليسارية الماركسية في نزوعها الفوضوي للدعوة للفن الخلاق مبتعدة عن الجدل الإيديولوجي المتناقض، فقد طرح فكرة المجتمع بوصفه مشهداً أو فرجة، "إنه المجتمع الذي يستبدل فيه العالم المحسوس بمقطف من الصور التي توجد فوقه، والتي تقدّم نفسها على أنها هي المحسوس بلا منازع".<sup>(٢)</sup> مجتمع ما بعد الأيديولوجيا هو مجتمع تصوري يعاش على نحو غير مباشر حين تتوسط السلعة بين الإنسان والواقع فيصبح الأخير صورة مرآتية ليس إلا.

ريادة هذا التوجّه في الرواية العراقية تقرن باسم "جم والي" الروائي المغترب والذي غادر العراق هارباً نحو المنفى منذ الأيام الأولى لبداية الحرب العراقية الإيرانية بعد أن طلبت السلطات الحاكمة آنذاك تجنيده كجندي مكلف لخوض الحرب مثل باقي أبناء جيله من الشباب، وقد التحق قبل ذلك بالخدمة العسكرية الإلزامية. وقد أشار تكررراً في نصوصه إلى أنه يكتب عن تلك الحرب مستعيناً بالذاكرة قصة عادية ليس إلا، قصة بطرة لها علاقة بالسلطة والثأر خالية من المغامرة، كما لو أنها تأتيني من زمن بعيد، زمن ينتسب للخرافة، زمن ما قبل

<sup>(١)</sup> النظرية النقدية سدرسة فرانكفورت/ ٢٠١٢.

<sup>(٢)</sup> ميولوجيا الواقع/ ٥٤.

الحرب، كل القصص مختومة بدمغة ما قبل الحرب، كل شيء، حتى ماضِي أنا، حتى حياتي أنا".<sup>(١)</sup>

من هذه السيرة المختصرة تستنتج الأسباب التي جعلت من "والي" يفتتح الزمن الآخر في الرواية العراقية، أطلق عليه "زمن التدمير"، زمن نقض الإيديولوجيات والمخزنية منها.

بداية من "الحرب في حي الطرب" رفع المؤلف شعار "حان وقت التدمير" تدمير التابوات الثلاثة "المياسية والدينية والجنسية"، وتدمير السلطة القائمة على الإستبداد والقمع، تدمير المجتمع الذكوري القائم على الظلم والخرافة والكبت، تدمير الذات الخاضعة لهذا النظام القهري، وتدمير اللغة السردية المحنطة المؤسسة على البلاغة الرفيعة، وجاءت رواياته اللاحقة مرآة عاكسة لجيل الحروب والإستبداد، مرآة تحمل من التشويه للشخصية بقدر ما تحمل من الوضوح، فالمبالغة والتوهيل في طرح المثالب وتعداد المساوئ وتصوير العيوب أسلوب انتهج المؤلف في أغلب رواياته لغاية "التطهير" كما يحدث في المسرح التراجيدي أو لغرض استفزاز المثقفي ودفعه للتضامن أو للعداء مع النص وكاتبه لتحقيق الأثر الفني.

ما يميّز تجربة "تجم والي"، وأبطاله بالتحديد أنهم مثّلوا جيل الحروب والدمار والدعاسيس فقد جمعت شخصياتهم بين ذهنية النخبة وممارسات الهامش بما يتناسب مع مجتمع الحرب الذي فرض مزاجاً ولغةً وسلوكيات وطريقة في التعامل والتفكير لم يكن يألفها المثقف الذي لم يخض حرباً في حياته.

تحدث في روايته الأولى عن جيله جيل السبعينات، الذي تتفّح ثقافةً شيوعيةً وكان متعاطفاً معها مع اعترافه بأخطائها، فشخصية الجندي كانت واقعة تحت تأثير

(١) ط ١٣٨/الم.

ثقافة الحزب الشيوعي وإن لم تنتهي رسمياً له "لقد كان عدنان يستمع إليه كما يستمع إلى معلمه ولم يحتج كإظم آنذاك عن السياسة فقط وإنما عن الأدب".<sup>(١)</sup> مثلت الرواية مرحلة التأثر بالأفكار الماركسية بالإنتماء أو التعاطف في حياة الكاتب، فقد تعلّم في ظلّ الماركسية حرفة الأدب ولم يقتصر على السياسة.

لكنه في "تلّ اللحم" أخذ ينتقد الشيوعية ويبيّن أن لا فرق بينها وبين حزب السلطة الدموي، حتى إذا كتب "ملائكة الجنوب" روايته الصادرة بعد ٢٠٠٣، شنّ هجوماً لا هوادة فيه على الإيديولوجيات الثلاثة التي سيطرت على عقول وعواطف العراقيين طوال عقود "الشيوعية والبعثية والدينية" وضعها "كلّها" في خانة واحدة وطالها جميعاً منهجه التدمير، واقترح الهروب والفوضى أو "الفن" بديلاً عنها.

تدعو روايات "والي" إضافةً للإيديولوجيا الفوضوية إلى فلسفة الإغتراب في خطابات المنفى بشكل عام منذ روايته الأولى، ففكرة الإعتداد بالأصل وحبّ الأوطان مثلما تتشكل ذهنياً وليس واقعياً بالإمكان التخلّص منها للتخفيف من وطأتها على الذات لذلك يجترح فكرة الإغتراب بديلاً عن الوطن، يقول "من الخطأ أن يموت الإنسان في سبيل وطنه، إن وطني هو كلّ تلك النساء اللواتي عرفتهن".<sup>(٢)</sup>

الفوضوية أسلوباً في الكتابة السردية لم تتوجّه للشكل بالدرجة الأولى الذي ظلّ يتراوح بين التقليدية "المسرد أو المشهد"، وبين الإهتمام بالموجات التحديثية التي تكررت مثل الكرنفالية وتعدّد الأصوات والكتابة الميتامردية والتوجّه السيرداتي في الرواية.

---

(١) الحرب في حي الطرب/٤٥.

(٢) تلّ اللحم/٣٥٢.

المضمون هو الغاية في سرد كهذا، فلم تعد الموضوعات مثل سابقتها بحثاً عن المجتمع الذي تسوده العدالة ويغيب فيه صراع الطبقات، وليس بحثاً عن دور مفقود للمتغف، ولا خلاصاً من سلطة الآخر المستبد، وإنما تحقيق "مجتمع الفرجة" عندما تكون الكتابة مرآة شفافة تعكس ما في المجتمع من عيوب وتشوهات وتكون الغاية والقيمة ليس الواقع وإنما تمثيله في مرآة "الكتابة".

أسلوب "تجم والي" هو الأبعد عن الطريقة الباخثينية الداعية للتناصية وتعدّد الأصوات وأقرب للأسلوب الملحمي<sup>(١)</sup> المستند إلى الهرمية القصصية في التطويل السردى وتعدّد الشخصيات وتكرار الأحداث، وتوالد القصص واحدة من الأخرى.

وقد أخذ من الرواية الحداثيّة الإهتمام بالمبنى السيرداتي في الدمج بين شخصيتي المؤلف والراوي لينتج سرداً متفرداً متمثلاً بالإشارات لسيرته الذاتية ودمجها بحياة البطل المتخيل والذي لا بدّ أن يكون من "جيل المؤلف" ليحقّق بمرده هذا "حياة القصة" عند نقطة تقاطع سيرة المؤلف مع حيوات الآخرين "الواقع والمتخيل" عندها تقلب مقولة تعاش الحياة، وتروى القصص" إلى "تعاش القصص، وتروى الحياة".

النص العصابي هو المؤشر الأسلوبي الأهم للوضوية، والعصاب مرض عضوي/ نفسي يحدث للمخ فيسبب تلف في الذاكرة واضطرابات الوعي.<sup>(٢)</sup> إنّ العصاب اللغوي يتمثّل في استدعاء لغة اللاوعي للوعي، فهي لغة منتهكة للمحظورات السياسية والدينية والاجتماعية، متضمّنة لمستوى مكثف من السخرية والإضحاك، ومستوى من الغضب والحقد ورفض الآخر، واللغة العصابية مختزلة من قبل لغات الهامش الثقافي المفارقة للأدب والنوق العام.

<sup>(١)</sup> باخثين كان رافضاً لفكرة أن الملحمة اليونانية هي أصل الرواية، قال إن أصلها هو "الكرفنل".

<sup>(٢)</sup> ينظر علم الشخصية، ج٢/ ١٦٦.

يقول والي على لسان الراوي "آه لو امتلك العراقيون على الأقل رؤوس حمير لوقفوا عند الجبهة وأضربوا عن الحرب".<sup>(١)</sup>

وقد كرس في رواياته الثلاثة أسطورة المكان المعادي "المقفر" حي الطرب، تل اللحم، مقبرة عماريا في كناية عن المكان المهمل "الجنوب" ومن ثم الوطن "العراق". فكانت ثيمة رئيسة كتى بها عن الواقع الخرب والشخصية المنزلة نحو الهامش والمتصخرة عقلياً وعاطفياً.

روائي آخر التحق ويحماسة كبيرة في نهاية الألفية الثانية بالفوضوية، وهو "علي بدر" روايته الشهيرة "بابا سارتر" فيها تجل واضح للايديولوجيا الفوضوية يفضل بدر أن يصف نفسه بالكاتب المابعد حدثي أو التفكيكي، وليست التفكيكية بوصفها منهجاً نقدياً وأسلوباً في الكتابة والتفكير بعيدة عن الفوضوية، فقد يوجد بينهما خطوط تماس واضحة بحسب آراء "بيير زيمان" في كتابه عن التفكيكية. أما رواية "ملوك الرمال" رواية الحرب التي فضاؤها صحراء السماء، وبعض شخصياتها جنوبية، وقد تجنّب الراوي ذكر انحذاره المناطقي والإثني ويظهر أنه لامنتم لأيديولوجيا سواء كانت فكرية أو دينية أو قومية، والرواية برمتها محاولة للعودة إلى فضاء البداية "الصحراء" في محاولة لتجريب الانتماء لشيء ما، ربما لجماعة الحرب، لجسد المرأة، أو للإنسانية جمعاء.

بعد ٢٠٠٣ أتاح فضاء الحرية الواسع لمجموعة من الكتاب فرصة مساعلة المجتمع عن أسباب التخلف، ومحاكمة أنساقه الثقافية المستحكمة والتي تعيقه عن التقدم بشكل يعيد القارئ إلى سرديات "نجم والي" وما فيها من نقد لاذع للإنسان والمجتمع، وتموقع للراوي/ المؤلف في زاوية المتفرج على مسرح الواقع "اللامعقول"،

---

(١) الحرب في حي الطرب/٤٠.



والمعلق الساخر على مباريات حروب الإيديولوجيات والواصف المتهمك على تغيير ألقعة الشخصيات.

من هؤلاء الكتاب "خضير فليح الزيدي" المهتم بشخصية المكان ورمزيته وعلاقته بالذات وعياً وثقافة وتاريخاً، فالأمكنة ميلاد وتاريخ وهوية وموت كما يصرح بذلك.<sup>(١)</sup>

### ث- اليوتوبيا بوصفها أيديولوجيا/ الرواية العجائبية:

بين "الأيديولوجيا" نفساً فكرياً وبين "اليوتوبيا" صنفاً مكتوباً، ثمة توافقات واختلافات يتمثل الفرق بينهما في أن اليوتوبيات محدّدة يكتبها مؤلفون محدّدون، أما الإيديولوجيات فتتناول بحسب موضوعاتها، التحليل المضموني لليوتوبيات يتشكّل في نهاية المطاف تماماً.<sup>(٢)</sup> إذ تقوم اليوتوبيا بتدمير نظام معطى، وتمزّج بمراحل تحقّق مستمر، وبينما تعدّ الإيديولوجيا منهجاً للنقد الموسيولوجي، تستمد اليوتوبيا جذوتها من التاريخ، فهي تقدم ليلياً على الصلة الوثيقة بين المنهج التاريخي والصنف الأدبي. تنتمي الإيديولوجيا إلى الجماعات المسيطرة أما اليوتوبيا فيأتي دعمها من الفئات الأدنى، يؤكد "مانهايم" بأن حركية اليوتوبيا هي "طاقات وجد صوفي معرّد".<sup>(٣)</sup>

أما الالتقاء الرئيسي بينهما فإن صفة اللاتطابق واللاعلمية فكلهما أصداء أو انعكاسات.

أن تكون اليوتوبيا بديلاً عن الإيديولوجيا يشكل نوعاً من الإيمان بطاقة الخيال ومساهمة في ترميم الواقع، ونوعاً من الإعتداد بالقصة والأدب فكراً يساهم في

(١) للمؤلف نصرون مكافية عدة ومنها "امكنة تدعى نحن".

(٢) ينظر محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا/ ٣٦٧.

(٣) ينظر الكتاب نفسه/ ٣٧٠.

تجميل وجه الحياة، والفرق بينها وبين الفوضوية هي أن الأخيرة تمثل رؤية عميقة للعالم وتهكمية من الإيديولوجيا يشكل الأدب والفن وسيلة لصياغتها، بحيث تكون الفنون تمثيلاً لهذه الرؤية.

أما اليوتوبيا فتُمثل رؤية للعالم مركزها طاقة الخيال الأبي، فالخيال يكون بديلاً عن الواقع وعن الأيديولوجيا. شكل هروبي للمستقبل يوقر نوعاً من الرضا للنفس، ربما يميز اليوتوبيا كونها تستند إلى فكرة اللامكان<sup>١</sup> ربما كانت قدراتنا على تصور مكان فارغ نستطيع من خلاله التطلع إلى أنفسنا واحدة من البنيات الأساسية القابلة للتطبيق على أوارنا الاجتماعية<sup>(١)</sup>

بعد ٢٠٠٣ و زوال الضغط الإيديولوجي الذي كانت تمارسه السلطة ضد معارضيه والمختلفين معها، بدأ جيل جديد من الكتاب يتطلع لاستبعاد السوابق الإيديولوجية "مبدئياً" من انشغالاته القصصية ومحاولة الإنطلاق نحو فضاء الإبداع المتجرد، البحث عن أرض حلمية لم تطأها حرائق الإيديولوجيا، وكما أشرت فإن فلسفة المكان تمثل حجر الزاوية في التفكير اليوتوبي سواء في البحث عن اللامكان أم المكان البديل.

يطرح هنا سؤال، هل يعني استبعاد الإيديولوجيا عدم وجودها في النص، أم أن هذا التوجه في الكتابة يشتغل بالدرجة الأولى على تكثيف الشكل وصلاته لإخفاء الإيديولوجيا؟

الإجابة تتعلق بالكاآب ذاته، إذا كان ينتمي لإيديولوجيا بعينها أولاً، وأيضاً ثقافته الأسلوبية في التخفي.

---

(١) نفسه/٦٤.

المشغل السردي البصري<sup>(١)</sup> تميّز بهذا التوجّه في الكتابة خلال العقد الماضي، وما يزال يقدم الطروحات الفنية البديلة عن الإيديولوجيا..

من الروائيين هنالك "لوي حمزة عباس" في "الفريسة" قدّم فيها المؤلف رؤية يوتوبية للعلاقات الماوراء حسيّة بين الذات وذاتها ممثلة بالرؤى، الأحلام، الكوابيس وبينها والآخر التلبّس، القرين، الشبيه، وبين الإنسان وصورته الحيوانية "صدقة النمر"، والأهم من ذلك بين الإنسان والمكان تلك العلاقة العنصرية على التفسير المتمثلة بالتبادل بين الوعي واللاوعي وبين الذات وأبعادها الزمكانية. شكّلت الرواية بداية محاولة لخلق جبهة الإيديولوجيا المتمثلة بالحاضنة التاريخية والاجتماعية للحكاية وتجريب الكتابة في مناطق أخرى جديدة ومجهولة تنتظر للواقع من أفق متعال للخيال السردى وليس من منظور فكري قبلي أرضي. لكن ذلك لا يعني أن تكون الإنطلاقة نحو الخيال باتجاه واحد فتكون الرواية مجرد تسليّة وإنما هنالك عودة للواقع مرة أخرى فالذي يتغيّر هو زاوية الرؤية والفهم للواقع.

الرواية العجائبية هي الحاضنة المهمة للفكر اليوتوبي، وهي أسلوب في الكتابة يقدم شخصاً وظواهر فوق طبيعية يستدعي طاقة المخيلة مقترناً بتلوينات الذاكرة الشفافة ويبيح إمكانية التعالق بين الواقعي الحقيقي، والحلمي الخياليين<sup>(٢)</sup>.

إن كتابة الرواية العراقية العجائبية سابقة في الزمن، كانت البداية مع "الماركسية الجديدة" التي اختطّت التجديد الشكلي، وساهمت في استدعاء الموروث الشعبي الجنوبي والطقوس والأساطير، مثل رواية "مولد غراب" التي كرست الخرافة الشعبية في الكتابة لكنها لم تستطع الخروج من هيمنة الرؤية الإيديولوجية الماركسية الثورية.

---

(١) الروائي "علي عباس خفيف" أشار في روايته "سنة أيام لاختراف قرية" لهذا المشغل ونكر حدّاً من الكتاب الذين يجتمعون للتدريس الأفكار والأساليب الكيفية.

(٢) شعرية الرواية الفلتاستيكية/٢٤.

تبلور الإشتغال المكثف على الأسلوب العجائبي في العشر سنوات الماضية مواكباً لعدة طرائق تجديدية في الكتابة السردية، منها نصوص المكان، سرديات الهامش.

رواية "سنة أيام لاختراع قرية" من النصوص التي استثمرت "يوتوبيا اللامكان" بحثاً عن المكان الواقعي "العراق"، القصة مزيج من الحكايات الشعبية الجنوبية، وأدب الخرافة العالمي المستند للخيال في صياغة القصة والفعل والشخصيات.

العديد من الكتاب نظروا للإيديولوجيا بعين الريبة والشك، وانتبهوا لمسارها الدقيقة وهي تدبّ داخل جسد النصّ، فحاولوا الإنفلات من طوقها والإنطلاق نحو خيارات جديدة، فكانت الرواية العجائبية طريقتهم، والتنويع الأسلوبي منهجهم، من هؤلاء "سليم مطر" والذي كتب في بداية التسعينات رواية عجائبية حظيت باهتمام نقدي كبير عنوانها "امرأة القارورة".

الروائي الشاب الراحل "محمد الحمراني" في روايته "حجاب العروس" استخدم أسلوباً متفرداً في الكتابة، وهو ما يمكن أن أطلق عليه "الرومانسية الرعوية" في تصوير حياة سكان الهور بشكل بسيط ومكثف والأهم من ذلك إزاحة السقف الإيديولوجي الأحادي للرؤية وإشاعة منطق الحياة.

### ج- الإيديولوجيا الدينية/ استعادة القصة والأسطورة الدينتين:

بعد ما ذكر من استحواذ الإيديولوجيا الماركسية على الكتابة السردية في العراق ليس من المستبعد أن تتذيل التوجهات الدينية قائمة الأفكار المؤسسة للخطاب الروائي، فالفكر الديني كان مطاردًا من قبل السلطة القمعية سابقاً، والكتاب المؤدلجون دينياً قليلون جداً بالمقارنة مع غيرهم .

الفكر الديني ذاته قد يجعل بينه وبين الإبداع الأدبي والفني مصّدات وعوائق تتعلّق بالأطر الشرعية والأخلاقيات والآداب العامة، بالرغم من أن الكلام عن الفكر الديني لا يتعلّق بمعتقداته حصراً وإنما المقصود هو الفكر المترشح عن النصوص وما تستبطنه من إيديولوجيات متجاوزة أو متصارعة، فالعديد من الكتاب العالميين حاوروا في أعمالهم الأفكار الدينية وقاربوا شخصيات معتقّيتها بفهم وإدراك عالٍ مع أنهم لم يكونوا من المعتدّين فكراً أو سلوكاً.

حاول الكتاب الماركسيون ومن تأثر بهم طمس الفكر الديني وإدانتته بمختلف الأساليب سواء النقدية منها أم التهكمية والتشويهية فهؤلاء لم يتوخّوا الموضوعية في مقاربتهم للتاريخ والواقع العراقيين الذي لعبت به الإيديولوجيا الدينية دوراً رئيساً في الحياة الميامية والإجتماعية "الجنوبية" بشكلٍ خاص! ذلك لا يتناقض مع ما أشرت إليه من أن الماركسيين "الشيعية" تحدثوا صراحةً أو ضمناً عن الظلم والتمييز الطائفي الذي نشأت عليه الدولة العراقية الحديثة لكنهم نظروا للموضوع من منظور الحقوق السياسية والعدالة الإجتماعية وليس من منظور الفكر الديني، فقد تحدثوا عن سلطة رجال الدين ودورهم في التأثير على عقول البسطاء من الناس، لكنهم أغفلوا الإيديولوجيا الدينية وصراعها الشائك مع التوجّهات الأخرى، ودور الوعي الديني في تشكيل الشخصية الجنوبية ورؤيتها للعالم.

من أبرز كتاب الإيديولوجيا الدينية "جاسم عاصي" في رواية "مستعمرة المياه"<sup>(١)</sup>، حيث استلهم أسطورة السلالة الطاهرة لآل بيت الرسول وقدرتهم على مقارعة الشر والظلم والإستبداد في كل زمان ومكان، فكان الحيوان الأسطوري "حفيظ" رمز الشرور والآثام، والمادة "المكاسيص" طوق النجاة والخلص من البطش والظلم.

---

<sup>(١)</sup> في مجموعته الكاملة "في انتظار الضفاف البعيدة" أغلب روايات المجموعة اشغلت على الأساطير والرموز الدينية للحياة والموت والمعاد.

الأسلوب في هكذا نصوص يحافظ على تقاليد الشكل الأسطوري بصورة عامة وذلك بالإهتمام ببيوتوبيا المكان المتخيل وتحديد علاقته بالشخصيات والتي تسبغ عليها السمات الأسطورية الخارقة للطبيعة والمألوف، بالإضافة إلى الإشتغال على الزمن وتداخلاته المختلفة المعروفة.

أما اللغة فهي تميل إلى الألبية في الإهتمام بالبلاغة وتتميق العبارة، والتناص مع المدونات الدينية والتراثية.

## المصادر والمراجع

### أولاً: الروايات

- أحمد خلف  
موت الأب، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.
- جاسم المطير  
مذكرات سجان، دار أمل الجديدة، سورية، طبعة أولى، ١٩٩٨.
- جاسم عاصي  
مستعمرة المياه، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
- جنان ناصر حلاوي  
يا كوكتي، رياض الريس للنشر والتوزيع، لندن-قبرص، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
- حمزة الحسن  
حقول الخاتون، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- حميد الربيعي  
جند موته مرتين، دار فضاءات للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- خضير فليح الزبيدي  
ذيل النجمة، رند للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- سالم حميد  
تل الرؤوس، دار الفارابي للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- سعدي عوض الزبيدي  
طوفان صدف، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- سليم مطر  
اعترافات رجل لا يستحي، مركز دراسات الأمة العراقية، ميزوبوتاميا، جنيف-بغداد، للطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- شاكرا المياح  
الغبش، دار البناييع للنشر، سوريا، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- شوقي كريم  
شروكية، الناشر شوقي كريم، بغداد، ٢٠٠٩.

- عالية ممدوح  
الغلامه، دار الساقي للنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- عبد الخالق الركابي  
سابع أيام الخلق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- عبد اللطيف الحرز  
حساء الهور، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت الطبعة الأولى، ١٤٣٠-٢٠٠٩.
- عبد الله صخي  
خلف المدّة، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- علي بدر  
ملوك الرمال، دار كلیم للنشر، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- علي عباس خفيف  
مئة ايام لاختراع قرية، دار أزمنة للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- فهد الأمدي  
الصليب "حلب بن غريبة"، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في العراق بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- فيصل عبد الحمن  
أقصى الجنوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٩.
- لؤي حمزة عباس  
الفريسة، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
- محسن الخفاجي  
يوم حرق المنقاء، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- محسن الموسوي  
درب الزعفران، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
- محمد الحمراشي .  
حجاب العروس، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- محمد خضير  
كراسة كانون، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.



- محمد شاكر السبيع  
المقطورة، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
- مرتضى كزار  
مكنسة الجنة، دار أزمنة، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- مهدي عيسى الصقر  
أشواق طائر الليل، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ١٩٩٥. رياح شرقية رياح غربية، دار عشتار للنشر والتوزيع، القاهرة الطبعة الأولى ١٩٩٨.
- نجم والي  
تل اللحم، دار مبريت للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥. الحرب في حي الطرب، دار صحاري للنشر والتوزيع، بودابست الطبعة الأولى ، ١٩٩٣.  
ملائكة الجنوب، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى ٢٠١٠.
- هدية حسين  
مطر الله، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- هشام توفيق الركابي  
أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠
- وارد بدر السالم  
مولد غراب، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١

#### ثانياً: المعاجم

- \* باتريك شارودو، دومتيك متقو:  
معجم تحليل الخطاب، ت عبد القادر المهيري، حمادي صمود، المركز القومي للترجمة، تونس، ٢٠٠٨
- \* بيل اشكروفت، جاريت جريفيث، هيلين ثيفين:  
دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، ت أحمد الزوي وأيمن حلمي وعاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- \* جاك موشار - إن ريبول:  
جاء موشار - إن ريبول:

- القاموس الموسوعي للتداولية، تـ مجموعة من الباحثين إشراف عز الدين المجذوب، المركز الوطني للترجمة، تونس، سلسلة اللسان، ٢٠١٠.
- \* جون سكوت وجوردين مارشال:
- موسوعة علم الاجتماع، تـ محمد الجوهري، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الثانية، ٢٠١١.
- \* جيرالد برنس:
- معجم المصطلحات المردية، تـ عابد خازندار، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.
- \* حسن لطيف الزبيدي:
- موسوعة الأحزاب العراقية، دار العارف للطبوعات، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.
- \* دومينيك ماتقونو:
- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تـ محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ١٤٢٨-٢٠٠٨.
- \* سليم مطر:
- موسوعة المدائن العراقية، دار موزيوتاميا للنشر والتوزيع، بغداد- جنييف الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
- \* عبد المنعم الحفني:
- موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مديولي، القاهرة، ١٩٧٨.
- \* لطيف زيتوني:
- معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.
- ثالثاً: المصادر والمراجع
- \* القرآن الكريم
- \* أم فورستر :
- أركان الرواية، تـ موسى عاصي، جروس برس، بيروت ١٤١٥-١٩٩٤.
- \* أثر عادل شواي :
- تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- \* إحسان شمران الياسري:
- أبو كاطع شمران الياسري نهر العراق الرابع، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- \* إدوارد سعيد:

- الثقافة والإمبريالية، ت كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤.
- \* أرسطو طاليس:
- في الشعر، ترجمة وتحقيق الدكتور شكري محمد عباد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٣٨٦ - ١٩٦٧
- \* الجيرداس غريماس بجالك فونتانتي:
- سيمياء الأوهام من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ت: تسميد بنكراد، دار الكتاب الجديد للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- \* المييد ولد أباه:
- التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الثانية ١٤٢٥ - ٢٠٠٤.
- \* آلن هاو:
- النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت، ت: ثائر ديب، دار العين للنشر، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- \* أمبرتو إيكو:
- القارئ في الحكاية، ت: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
- \* أندرو بينيت:
- المؤلف، ت: سري خريس، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث "كلمة" الطبعة الأولى، ١٤٣٢ - ٢٠١١.
- \* باختين، ميخائيل :
- الخطاب الروائي، ت: محمد بريدة، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- الماركسية وفلسفة اللغة، ت: يميني العيد، محمد اليكري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.
- شعرية نستوفسكي، ت: جميل نصيف التكريتي، دار طويقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.
- \* بارت، كايسر، و.ك. بوث، ف هامون:
- شعرية المسرود، ت: عدنان محمود حمد، الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- \* باسم صالح:

- الرواية الدرامية، إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- \* باقر جواد الزجاجي:
- الرواية العراقية وقضية الريف، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
- \* باقر ياسين:
- شخصية الفرد العراقي، دار آراس للطباعة والنشر، إقليم كورستان، الطبعة الثالثة، ٢٠١٣.
- \* بريار ويتمر:
- الأنماط الثقافية للعنف، ت معدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠٧.
- \* برنار فاليط:
- النص الروائي تقنيات ومناهج ت: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة مصر، ١٩٩٢.
- \* بوريس أوسبنسكي:
- شعرية التأليف، ت سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
- \* بول ريكور :
- الزمان والسرد "الحكمة والسرد التاريخي، ت سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.
- فلسفة الإرادة، الإنسان الخطأ، ت: عننان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨
- محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، ت: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢
- نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
- \* بيرمي لويوك:
- صناعة الرواية، ت عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.
- \* تركي علي الربيعو:
- العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٥.

• ترفيقتان تولدوروف:

- المبدأ الحوارى، ت: فخرى صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- مفاهيم سردية، ت عبد الرحمان مزيان، المركز الثقافى العربى، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
- نظريات فى الرمز، ت محمد الزكرائى، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

• ثامر عياف:

- الهوية الملتبسة، دار الزمان للنشر والتوزيع، مكتبة عدنان للنشر، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

• جابر عصفور:

- نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.

• جاك لومبار:

- مدخل الى الاثنولوجيا، ت: حسن قبيسى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.

• جان بياجيه:

- الابستمولوجيا التكوينية، ت: السيد نفاذى، راجعه محمد على أبو ريان، دار التكوين، الطبعة الأولى، دمشق، ٢٠٠٤.

• جبار عبد الله الجويريروى:

- سلاماً أيتها الأهوار، لمحات تاريخية وجغرافية وتراثية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

• جمال شحيد:

- فى البنىوية التركيبية، دراسة فى منهج لوسيان غولمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.

• جورج رو:

- العراق القديم، ت: حسين علوان حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ب.ت.
- جورج لوكاتش:

- الرواية التاريخية، ت: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.

• جوزيف بريستو:

- الجنسانية، ت عدنان حسين، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.

\* جيرار جينت :

خطاب الحكاية بحث في المنهج، ت محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المشروع القومي للترجمة، مصر، الطبعة الثانية ١٩٩٧.

\* جيرار ليكلرك:

سوسولوجيا المتقين، ت جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.

\* جيرالد برنس:

علم السرد الشكل والوظيفة في السرد، ت باسم صالح، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

\* جيفري ميرز:

اللوحه والرواية، ت مي مظفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

\* حسن بحرلوي:

بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

\* حميد لحمداتي:

النقد الروائي والايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

بنية النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٠.

\* ديفيد هوكس :

الايديولوجية ، ت: ابراهيم فتحي، المشروع القومي للترجمة، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.

\* ديفيد وورد:

الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.

\* رسول جعفریان :

التشيع في العراق وصلاته بالمرجعية الدينية، ت حيدر محمد جواد، الطبعة الأولى، ١٤٢٩ .

\* روبرت بريم:

المتفقون والسياسية، ت عاطف أحمد فؤاد، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

\* روبرت هولب:

نظرية التلقي مقدمة نقدية، ت: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، ١٤١٥-١٩٩٤.

\* رولان بارت:

أسطوريات، ت قاسم المقداد، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

- النقد البنوي للحكاية، ت: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات بيروت باريس، الطبعة الأولى، ١٩٨٨
- \* ريجيس دويري:
- حياة الصورة وموتها، ت: فريد الزاهي، دار المأمون للترجمة والنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٧.
- \* ريمون آرون:
- صراع الطبقات، ت: عبد الحميد الكاتب، منشورات عويدات، بيروت باريس، ١٩٨٣.
- \* سعيد بنگراد:
- السيمبليات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، القاهرة، ٢٠٠١.
- \* سعيد بقطين:
- تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥.
- \* سليم مطر:
- الذات الجريحة إشكالية الهوية في العراق والعالم العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠.
- \* سيجموند فرويد:
- تفسير الأحلام، ت: مصطفى صفوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢ .
- \* شرف الدين ماجدولين :
- الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ١٤٣١-٢٠١٠ .
- \* شعيب حليفي:
- شعرية الرواية الفانتازيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ١٤٣٠-٢٠٠٩.
- \* شلوميت ريمون كنعان:
- التخيل القصصي "الشعرية المعاصرة"، ت: لحسن لحمامة دار الثقافة للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
- \* صلاح فضل :
- أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣
- \* عبد الإله أحمد:
- نشأة القصة وتطورها في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، ٢٠٠٣.

- \* عبد الحق بلعابد :  
عقبات جبرار جينت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، ١٤٢٩-٢٠٠٨.
- \* عبد الرزاق الحسني:  
تاريخ العراق السياسي، دار الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة السابعة، ٢٠٠٨.
- \* عبد القادر فهدم الشيباني:  
معالم السيميائيات العامة، أمسمها ومفاهيمها، منشورات سيدي بلعباس، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨
- \* عبد الله العروي:  
مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثامنة، ٢٠١٢ .
- \* عبد الملك مرتاض :  
في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر ١٩٧٩.
- \* علي حسين الوريدي :  
شخصية الفرد العراقي، مطبعة الرابطة بغداد، ١٩٥١.
- \* علي مشحولات، عبد العزيز الياس الحمداني:  
مختصر تاريخ العراق، دار الكتب العلمية، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- \* علي ناصر الشمري :  
شيوخ وعشائر المنتفق، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- \* غاستون باشلار:  
جماليات المكان، ت: غالب هلساء، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، كتاب الأكلام "ب.ت".
- \* غي غوييتي:  
الصورة المكونات والتأويل، ت معيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- \* فاضل ثامر :  
اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- المبنى الميتا سردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- المقصوع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.



• فاطمة بدر:

الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا، من إصدارات بغداد عاصمة الثقافة ٢٠١٣، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

• فائسون جوف:

أثر الشخصية في الرواية، ت: لحسن لحمامة، دار للتكوين للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

شعرية الرواية، ت: لحسن لحمامة، دار للتكوين للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٢  
• فريق المؤلفون:

التحليل السيميائي للنصوص، ت: حبيبة جبر، مراجعة: عبد الحميد بوزايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ١٤٣٣-٢٠١٢.

• فلاحيمير بروب:

مورفولوجية الخرافة، ت: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدنين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٦

• فولفغانغ ايزر:

فعل القراءة نظرية التجاوب في الأدب، ت: حميد لحداني، الجليلي الكنية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

• فيليب دوفور:

فكر اللغة الروائي، ت: هدى مقنص، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١١.

• كارل يونغ:

الإنسان ورموزه، ت: سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٤.

• كريس شلنجر:

الجسد والنظرية الاجتماعية، ت: منى البحر ونجيب الحصادي، دار العين للنشر، منشورات كلمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩

• كريستين نصار:

الإنسان والجغرافيا، ت: كروس برس، طرابلس، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩١.

• كلود ليفي شتراوس:

الأساسة البنائية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٥.

\* **لوسي ايرغاري:**

سيكولوجية الأوثنة مرآة المرأة الأخرى، ت: علي أسعد، الطبعة الثانية، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ٢٠١١

\* **لوسيان غولدمان:**

الإله الخفي، ت: يوسف حلاق، تقديم زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.

\* **ماجدة حمود:**

إشكالية الأنا والآخر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠١٣

\* **مجموعة من الكتاب :**

الأساس في جغرافية العراق الطبيعية والبشرية، إشراف، فلاح جمال معروف، ٢٠١٣

نظرية الرواية علاقة التعبير بالواقع، ت: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦.

واقع مشكلات الإثنيات والأقليات في العراق، الإشراف العام شعران العجيلي، منشورات بيت الحكمة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

البنوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.

جماليات المكان، إشراف وتقديم سيزا قاسم، دار عيون المقالات للنشر، الدار البيضاء، باندونغ، الطبعة الثانية، ١٩٨٨.

عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً، الدار العربية للموسوعات، الطبعة الأولى ١٩٨٤.

\* **محمد جبار إبراهيم الجمال:**

بنية العراق الحديثة تأثيرها الفكري والسياسي ١٨٦٩-١٩١٤، منشورات بيت الحكمة بغداد، ٢٠١٠.

\* **محمد حسن عبد الله:**

الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم الفكر، الكويت، تشرين الثاني، ١٩٨٩.

\* **محمد سالم محمد الأمين الطنبية:**

مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.

\* **محمد عابد الجابري :**

محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة العاشرة، ٢٠١٠ .

\* محمد ناصر العجمي:

في الخطاب المردّي، نظرية غريماش، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩١.

\* مسلم شجاع العاني:

المرأة في القصة العراقية، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٣٩٢-١٩٧٢.

\* مونيكا فلورنك:

مدخل إلى علم المرد، ت. تيامس صالح، دارالكتب العلمية، لبنان، ٢٠١٢.

\* ميجان الرويلي، سعد البازعي :

دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢.

\* ميشيل زيرفا:

الأسطورة والرواية، ت: صبحي حنّدي، عيون المقالات للنشر، الدار البيضاء، الطبعة

الثانية، ١٩٨٦.

\* ناجي عباس مطر:

الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى

٢٠١٢.

\* نجم عبد الله كاظم:

مشكلة الحوار في الرواية العربية، منشورات إتحاد كتاب وأدباء الامارات - الشارقة، الطبعة

الأولى، ٢٠٠٤.

\* هنري ارفون :

الفوضوية، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات بيروت باريس، ١٩٨٩

\* هويدا صالح :

صورة المثقف في الرواية الجديدة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.

\* هيفاء زكنة:

مدينة الأرامل، ترجمة ونشر مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.

\* ولغرد شسيكر:

المعدان سكان الأهوار، ت: باقر الحجيلي، مطبعة الرابطة بغداد، ١٩٥٦.

• ياسين النصير :

إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.

القاص والواقع ، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥.

• يان ما تفريد:

علم المرد، مدخل إلى نظرية المرد، ت: أماتي أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ١٤٣١-٢٠١١.

• يحيى الكبيسي :

المقولات والتمثيلات والأوهام دراسة في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.

• يمنى العيد:

فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الأدب بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

• ميلان كونديرا:

ثلاثية حول الرواية، ت: بدر الدين عروكي، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.

رابعاً : الدوريات والبحوث غير المنشورة

• حسين حمزة الجبوري:

إشكالية المروي له في السردية الحديثة، مجلة ثقافتنا، تصدر عن دائرة العلاقات الثقافية العامة، وزارة الثقافة، العدد الرابع عشر، ٢٠١٤.

• بيير ف زيمّا:

نحو سوسيوولوجية للنص الأدبي، ت: جورج أبي صالح، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الخامس، العدد الخامس شتاء ١٩٨٩.

• حسن مرجان:

التبدلات الوطنية للشخصية الروائية في سرديات الحداثة، مسودة بحث غير منشور ألقاه الدكتور في اتحاد الأدباء والكتاب في العراق بتاريخ ٢٠١٣/٣/١٨.

• رجا ال بهيش:

الفضاء المكاني، في سرديّة الخطاب التاريخي لباصرة، بحث غير منشورة.

\* مجلة فصول:

ملف "الصورة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٦٢ ربيع وصيف ٢٠٠٣.

\* محمد خضير:

رواية التغيير في العراق، جريدة الصباح، ٢٣ حزيران ٢٠١٣ العدد ٢٨٥٢.

\* مصطفى محمد علي:

الشمال والجنوب، الدلالة الجغرافية والاستخدام الدولي المعاصر، مجلة دمشق، المجلد ٢٧ العدد

الاول والثاني ٢٠١١.

## الفهرس

١١	المقدمة:
١٥	التمهيد: جنوب العراق، حضارة ورواية
١٥	١. جنوب الحضارة
٢١	٢. جنوب الرواية
	الفصل الأول
٣١	دلالات التسمية، وتلفظ الشخصية
٤٠	أولاً: دلالات تسمية الشخصية
٤٣	أ- الدلالة الإثنية
٥٤	ب- دلالة حذف الإسم
٦٢	ج- الدلالة التناسية
٦٥	د- الدلالة الأسطورية
٦٩	هـ- الدلالة التكرارية
٧٢	و- الدلالة السيرية
٧٦	ز- الدلالة الإيحائية
٧٨	ح- دلالة الألقاب والكنى
٨١	ي- الدلالة التداولية "الإستعمالية"
٨٢	ك- دلالة الفعل
٨٤	ثانياً: دلالات تسمية المكان
٨٥	أ- الدلالة المرجعية
٨٦	ب- الدلالة الإقتراضية "التلال الأثرية"
٩٠	ج- الدلالة البيوتوبية
	المبحث الثاني
٩٣	تلفظ الشخصية
٩٤	أ- الحوار
١٠٧	ب- المونولوج الداخلي
١٠٨	ج- الخطاب غير المباشر
١١٣	د- الشعر التولي للشخصية
	الفصل الثاني
١١٧	الصورة السردية للشخصية الجنوبية
١١٩	مدخل نظري: للصورة والصورة السردية تعريف ومحددات

١٢٣.....	المبحث الأول: الصورة النمطية.
١٢٥.....	أولاً - الصورة الشخصية الفوتوغرافية.
١٢٦.....	أ- صورة المثقف الجنوبي.
١٣١.....	ب- صورة المهتمش الجنوبي.
١٣٤.....	ت- صورة الأب الجنوبي.
١٣٦.....	ث- صورة الأم الجنوبية.
١٣٧.....	ج- صورة البغي.
١٣٨.....	ح- صورة النائب ضابط والعريف.
١٣٩.....	خ- صورة رؤساء العراق.
١٤١.....	ثانياً: الصورة الفوتوغرافية للفضاء الجنوبي.
١٤٢.....	أ- صورة البيت الجنوبي.
١٤٩.....	ب- صورة المزار.
١٥٠.....	ت- صورة المضيف.
١٥١.....	ث- صورة الحي الجنوبي.
١٥٢.....	ج- صورة المدينة الجنوبية.
١٥٦.....	ثالثاً: صورة البيئة المناخية.
١٦٢.....	المبحث الثاني: الصورة الرمزية.
١٦٣.....	أولاً: الصورة المشهدية.
١٦٤.....	أ- مشهد البلوغ الجنسي.
١٦٧.....	ب- مشهد الإغتصاب.
١٦٩.....	ت- مشهد المواجهة.
١٧٣.....	ث- مشهد المقابر الجماعية.
١٧٥.....	ج- مشاهد غامضة.
١٧٧.....	ثانياً: صورة اللوحة التشكيلية.
١٨٤.....	أ- الصورة الحلمية.
١٩٠.....	الفصل الثالث.
١٩٠.....	الأنوار العائلية والموضوعات الشخصية.
١٩٥.....	المبحث الأول: الأنوار العائلية.
١٩٩.....	البرنامج السردى.
٢٠٠.....	أ- رواية درب الزعفران.
٢٠٢.....	ب- رواية سلع أيام الخلق.
٢٠٤.....	ت- رواية رياح شرقية، رياح غربية.
٢٠٦.....	ث- رواية كراسة كتون.
٢٠٨.....	ج- رواية نل اللحم.

٢١٠	ح- رواية الغلامه
٢١٢	خ- رواية الصليب "حلب بن غريبة"
٢١٤	د- رواية حجاب العروس
٢١٦	ذ- رواية مكتسة اللجنة
٢١٨	ر- رواية ستة أيام لاختراع قرية
٢٢٤	المبحث الثاني - الأدوار الموضوعاتية
٢٢٥	أولاً: الأدوار الجندرية
٢٢٦	أ- الذكورة
٢٣٨	ب- الأنوثة
٢٤٩	ثانياً: الأدوار الطبقية
٢٥٢	أ- الطبقات الدنيا "المهشمون"
٢٦٧	ب- الطبقات المتوسطة
٢٧٧	ت- الطبقات العليا "المتنفذون"

#### الفصل الرابع

٢٨٠	صورة المؤلف الجنوبي
٢٨٢	مدخل نظري
٢٨٢	مفهوم صورة المؤلف
٢٨٧	المبحث الأول
٢٨٧	علاقة المؤلف بالراوي
٢٨٧	١- منظور الراوي/ منظور المؤلف
٢٨٨	أ- الراوي المتكلم وعلاقته بالمؤلف
٢٩١	ب- علاقة الراوي العليم بالمؤلف
٢٩٤	ت- المؤلف والرواية المتعددة الأصوات

#### المبحث الثاني

٢٩٨	علاقة إيديولوجيا المؤلف بالأسلوب السرد للرواية
٣٠٣	أ- الماركسية الثورية/ الرواية الدرامية
٣٠٨	ب- ماركسيات جديدة منجّنة/ المنص والميتاسرد
٣١٥	ت- الإيديولوجيا الفوضوية / خطاب المرأة النص العصامي
٣٢١	ث- اليوتوبيا بوصفها إيديولوجيا/ الرواية العجائبية
٣٢٨	المصادر والمراجع
٣٢٨	أولاً: الروايلت
٣٣٠	ثانياً: المعالج
٣٣١	ثالثاً: المصادر والمراجع
٣٤١	رابعاً : الدوريات والبحوث غير المنشورة







رواية الأنا الجنوبية.. المفهوم الذي يضطلع هذا البحث باجتراحه يتضمن ومن ثم يتجاوز الرواية التي تقارب شخصيات وفضا.ات جنوبية أو تتحدث عن إحداها باستخدام نسق الذاكرة وآليات اشتغالها، وتتجاوز أيضاً تلك الرواية التي يكون مؤلفها ومتلقيها جنوبيان يشتركان في أفق تجربة تاريخية واحدة وإن شكل المرسل والمرسل إليه قطبي العملية التأويلية للإرسالية الأدبية في حقبة تاريخية محددة

الرواية الجنوبية تناسن على ماسبق وتتجاوزة إلى كونها تمثل الروايات التي تتضمن ايديولوجيا أو رؤية للعالم منحازة للجنوبيين ومدافعة عن حقوقهم السياسية بمواجهة الآخر سوا. اكان ذلك الآخر سلطة سياسية او عدواً خارجياً

ISBN 978-9933-0-0384-5



9 789933 003845

